



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**LICENCIATURA EN MÚSICA
ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR.
TRABAJO FINAL**

“Afrobeat y su sintaxis musical”

Un análisis de la composición y los arreglos de la música de Fela Kuti

- **CÁTEDRA:** Análisis y Producción Musical V.
- **PROFESOR TIULAR:** Prof. Julio Schinca.
- **AÑO ACADÉMICO:** 2021

- **ALUMNO:** Agustín Castilla (Leg. 55.969/0)
- **E-mail:** riopatagonico@gmail.com
- **DIRECTOR:** Germán Lucero.

Índice

Resumen	p. 4
Introducción	p. 5
Parte 1	
1. Consideraciones sobre el estudio de la Música popular	p. 10
1.2. Particularidades de la música africana	p. 12
1.2.1 Delimitando zonas	p. 12
1.2.2 La música en África	p. 13
1.2.3 Oralidad. Música y lenguaje	p. 17
1.3 Consideraciones sobre el género afrobeat	p. 18
1.3.1 Un primer acercamiento al género desde la batería	p. 21
1.4 Nigeria y la música popular	p. 24
1.5 Fela Kuti	p. 32
1.6 Tony Allen	p.42
Parte 2	
2.1 Cuestiones sobre el análisis musical	p. 46
2.2 Gentleman	p. 48
2.3 Water no get enemy	p. 52
2.4 Sorrow, tears and blood	p. 58
2.5 Colonial Mentality	p. 63
2.6 No agrement	p. 68
2.7 Puntos en común	p. 72

Parte 3

3.1 Yunque, pieza original	p. 76
3.2 Conclusiones	p. 82
3.3 Referencias Bibliográficas	p. 86
3.4 Filmografía	p. 87
3.5 Anexo	p. 88

Resumen

El siguiente trabajo aborda el estudio del género musical afrobeat para el cual se tomó como material de estudio una selección de cinco temas compuestos por Fela Kuti a lo largo de la década de 1970. De estos se analizaron cuestiones musicales como forma, textura, acompañamiento, melodía, instrumentación, ritmo, tono-modalidad y poesía con el objetivo de establecer una relación con el contexto sociocultural en el que surgió y se desarrolló esta práctica musical. Además, se presenta una música original compuesta a partir del reconocimiento de las principales características del estilo. La intención de este trabajo es reflexionar sobre el proceso compositivo y analizar las posibilidades interpretativas con el propósito de brindar información práctica a aquellos interesados en tocar el género, despertar el entusiasmo por el estudio del mismo e impulsar la creación de nuevas músicas que se sirvan de este como influencia.

Palabras Clave: Fela Kuti – afrobeat – música africana – música popular.

INTRODUCCIÓN

La sonoridad y la poesía de las músicas populares de un pueblo reflejan e influyen en los valores culturales del mismo a lo largo de una época determinada. La música presenta paisajes, costumbres, historias y diversas formas de existir. Reconocer esta diversidad transforma en necesidad el acto de repensar la historia musical humana por fuera de la mirada eurocentrista y replantear los criterios de valoración de todas las músicas. De esta manera, se promueve el estudio y el desarrollo de los recursos compositivos e interpretativos de las músicas populares que hasta entonces eran estudiadas casi exclusivamente desde su función social sin considerar un análisis de las características estructurales y poéticas de la música.

Simon Frith (2001) destaca la importancia de enlazar ambas miradas *“una aproximación sociológica a la música popular no excluye una teoría estética, sino que, por el contrario la hace posible”* (p.414). A través de la revaloración del conjunto de estos conocimientos y la relación entre los elementos, producto de los enfoques de análisis que consideren a la expresión cultural en su totalidad, será posible recuperar expresiones de pueblos que forman parte de nuestras raíces y que han sido silenciados o borrados de la historia.

Fela Kuti con su banda Afrika 70 transmitió y problematizó en su música las vivencias de gran parte del pueblo nigeriano a lo largo de la década del setenta. Con un régimen militar denunciado por hostigar a la población y saquear los recursos naturales¹, la voz de Fela se volvió un símbolo de resistencia para gran parte del pueblo nigeriano. En ese contexto, el cantautor encontró en la práctica social y colectiva de la música herramientas de revolución y transformación social, con su reconocida premisa *“music is the weapon of the future”*. De esta manera transmitió las ideas del panafricanismo y reivindicó la cultura yoruba que había sido menospreciada y perseguida por

¹ A partir de 1966 hasta el 1999, la situación política de Nigeria alternó entre gobiernos democráticos y regímenes militares que respondían a los intereses de las potencias económicas extranjeras. Flori J. J. and Tchali-Gadjieff S. (1982). *“Fela Kuti: Music is the weapon”* Francia. Kino Lorber films

más de cien años de colonialismo británico. Asimismo, Fela se propuso cambiar la realidad de los africanos, formó su partido político, el M.O.P (Movement of the people) e intentó postularse como candidato en las elecciones presidenciales de su país.

La dictadura militar persiguió y censuró incansablemente a Fela. A pesar de eso, su mensaje logró expandirse tanto dentro como fuera de África y se convirtió en uno de los músicos más reconocidos del continente.

En la actualidad se celebran varios festivales en homenaje a su figura, como el Festival de Afrobeat Independiente (FAI) en Argentina y el Felabration en Nigeria y EEUU. Además, se crearon bandas de afrobeat, como Antibalas (EEUU), Shaolin Afronauts (Australia), Newen (Chile), Antropofónica (Argentina), entre otras, que re versionaron sus temas y crearon nuevos, adecuando la música a sus propios contextos. Se editaron libros sobre Fela y Tony Allen, baterista de Afrika 70 y cofundador del género, “Fela Kutu: Espíritu indómito” (2014); “Fela: This Bitch of a life” (1982); “Tony Allen: An autobiography of the master drummer of Afrobeat” (2013); y documentales como “*Finding Fela*” (2014) y “*Music is the weapon*”(1982). Su influencia llegó a Broadway mediante la obra llamada “*Fela!*”, lo cual plantea algunas contradicciones ideológicas al ser utilizado en un ámbito más comercial, pero demuestra el alcance y la expansión de su mensaje. En el ámbito académico se escribieron textos como “*Fela and Beyond: Scene, style and ideology*” (2010) y “*Asimilación musical y crítica política en la obra de Fela Kuti*” (2013). Además, se publicaron numerosos artículos de revistas, blogs y sitios webs de música que en su mayoría abordaron sus ideas e influencias políticas más que las particularidades de su música.

Grandes referentes de la música popular como Miles Davis, Brian Eno, Paul McCartney, Questlove DJ, Damon Albarn y Flea, dan cuenta en el documental Finding Fela², y en diversas entrevistas, de la influencia que tuvo en ellos el afrobeat. En algunos casos relacionado al mensaje de lucha y en otros, al estilo de su música.

² Gibney A. (Dirección). (2014). “Finding Fela” (Documental).EEUU. Jigsaw Productions.

Teniendo en cuenta que la perspectiva sociopolítica se analiza y problematiza en varios trabajos, surge la pregunta sobre qué sucede con la música en relación a este ámbito socio-cultural particular. En relación con los objetivos de este estudio, resulta de interés indagar sobre las formas en que se transponen esas vivencias en la música, qué es lo que la hace única, de qué manera se articulan las tradiciones musicales africanas con las nuevas músicas de la época y con los nuevos espacios de producción musical, vinculados estrechamente a los medios masivos de comunicación y la industria cultural occidental.

Se busca replantear los criterios utilizados históricamente para estudiar la música africana, los cuales responden a la distinción entre baja y alta cultura. En donde se compara la música europea y la africana en términos antagónicos, de complejo/sencillo, mente/cuerpo, serio/divertido y civilizado/salvaje. Creando un sentido común que relaciona lo africano con lo primitivo y lo incivilizado.

Este trabajo pretende brindar conocimientos musicales para quienes tengan interés de abordar el género, tanto instrumentistas como compositores.

Asimismo, se propone reconocer los recursos compositivos e interpretativos que permitan actuar en consonancia con esta estética musical, y que admitan a su vez, romper esos límites. Al mismo tiempo, se busca identificar los aspectos socioculturales que fueron dando forma a la creación de esta música nigeriana tan vinculada con la identidad africana en todo su conjunto. Pero más que anclarse a una comunidad y a un tiempo pasado, lo que se pretende es re significar estos conocimientos para incentivar la creación de nuevas músicas que puedan servirse de la música de Fela como influencia.

El estudio de rasgos comunes en la música africana y de los estilos musicales afroamericanos que influyeron en Fela Kuti y en Tony Allen, servirá para entender los recursos musicales utilizados por ambos músicos para crear una impronta nueva que fusiona la música tradicional africana con innovaciones provenientes del jazz y el funk norteamericano. Algunos de los recursos más sobresalientes que se analizan son la utilización de células cortas, la complejidad rítmica por sobre la melódica-armónica, la repetición como recurso primordial, la gran densidad instrumental, el papel del baile - movimiento

corporal- como factor importante en relación a la interpretación de los temas, el canto responsorial y la elección de la instrumentación.

Es así que el estudio de la música en contexto brindará un marco a la interpretación del género con herramientas y dimensiones de análisis lo más situadas posibles. Como plantea Juan Diego Diaz (2017), *“la complejidad que puede presentar cierta escucha o interpretación de una obra va cambiando a medida que nos familiarizamos con la misma y con su contexto de producción”* (p. 23)

De esta forma, serán consideradas la escucha consciente, los conocimientos contextuales y las particularidades técnicas para enriquecer nuestra forma de tocar, pensar, crear y escuchar esta música. La autora Nelly Schnaith (2014) reflexiona sobre esta relación en los códigos culturales de percepción, representación y saber en el arte visual, los cuales pueden trasladarse al ámbito de la música. En ese sentido, expone que *“el plano perceptivo, el representativo y el cognitivo están simultáneamente vinculados entre sí y las oscilaciones que afectan a cada uno de estos planos repercuten en los otros”* (p.1). Esta relación resulta clave para la reflexión crítica sobre la formación de músicos profesionales, teniendo en cuenta que este trabajo se enmarca dentro de los lineamientos de una investigación *para y desde* la práctica artística buscando la creación de conocimientos y herramientas para el desarrollo de la actividad musical (López Cano – Opaso,2014).

En cuanto a la estructura formal del trabajo, el mismo estará dividido en tres partes. En la primera se contextualizará la construcción del género en su escenario sociopolítico particular y se estudiarán las influencias musicales e ideológicas de sus referentes.

En la segunda parte se analizarán cinco temas de Fela Kuti y África 70, siguiendo la línea de la cátedra de “Producción y análisis³” de la carrera de

³. Este trabajo fue realizado teniendo presente la dinámica de trabajo subyacente a las distintas cátedras de Producción y Análisis del I al V. Donde se realiza una investigación y una escucha de los materiales a estudiar, luego se lleva a cabo una producción artística partiendo desde esos conocimientos adquiridos, y, finalmente, se da lugar a una reflexión que sirva para conceptualizar ideas/procesos desde la experiencia. Véase *“Fundamentación Introducción a la Producción y Análisis Musical”*

Música popular de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se analizarán los materiales sonoros y se buscará determinar la forma en que se relacionan a lo largo del transcurrir de cada obra.

En la tercera parte se presentará un tema compuesto por el autor de este trabajo, tomando como base los recursos y rasgos característicos del género obtenidos del análisis previo. También se incluirán las conclusiones finales y se retomarán las preguntas iniciales que impulsaron este trabajo.

PARTE 1

1.1 CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR

Históricamente la formación del músico popular estuvo ligada a ámbitos informales de enseñanza-aprendizaje. Este acercamiento al conocimiento musical generalmente ocurre cuando el músico deduce la estructura de la canción sin ayuda de una partitura escrita –conocido tradicionalmente como “sacar un tema de oído” –. Esto sucede al tocar con otros músicos y/o en la enseñanza dentro del núcleo familiar. Los discos representan uno de los grandes maestros de la música, ya que a través de su escucha y de su estudio se pueden aprender las nociones básicas para tocar una canción.

Las instituciones de enseñanza musical, como conservatorios o facultades de arte, en su mayoría se dedican exclusivamente a la enseñanza de músicas académicas centroeuropeas, generando un corpus de conocimientos y métodos de enseñanza que aplican específicamente a esa música. Al respecto, Coriún Aharonian (2000) considera que *“las músicas populares no se estudiaban en la musicografía tradicional, nacida en Europa occidental y para Europa occidental, en las clases dominantes de Europa occidental y para esas clases dominantes”* (p.3). El foco está puesto en las grandes obras maestras, la biografía de los “genios” creadores, la notación musical y los ámbitos formales de producción.

El material bibliográfico sobre la música en su mayoría aborda las cuestiones de técnicas, obras y autores europeos, y utiliza la escritura musical como lenguaje indispensable para el aprendizaje de la música. De esa manera, se reserva a los músicos populares libros biográficos y anecdóticos que carecen de un análisis técnico-musical.

Por otro lado, a partir de la década del setenta comenzó a formalizarse el estudio de la música popular bajo el nombre de Etnomusicología, antes llamada musicología comparada. Se crearon instituciones para ordenar, financiar y promover la generación de conocimiento en este campo, aunque las principales instituciones de enseñanza musical, como los conservatorios,

mantuvieron un enfoque eurocentrista y tradicional sobre los contenidos académicos.

Este avance contribuyó a la formación de nuevos esquemas de análisis que toman en cuentas las particularidades propias del estudio de las músicas populares y sus ámbitos de producción/reproducción. De esta manera, se consolidaron conocimientos y métodos de análisis que permitieron la formación de músicos populares profesionales con una mirada crítica, capaces de contribuir al ámbito productivo y cultural, visibilizando, reflexionando y resolviendo problemáticas propias del ámbito de la música popular. Generando conocimientos que permitan responder a las cuestiones, que hasta hoy en día, presentan un desafío para intérpretes y compositores populares.

En el caso particular del autor de este trabajo, la motivación por el estudio y el desarrollo de un análisis más profundo sobre las posibilidades interpretativas del Afrobeat, surgió de la necesidad de integrarse al mundo laboral como baterista de una banda con un repertorio basado en el género. La dinámica de trabajo acción-creación-reflexión, las herramientas de análisis y los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera de Música Popular permitieron realizar un estudio situado enfocado tanto en lo técnico-musical como en el aspecto social-cultural de esa música.

Rubén Cano y Úrsula Opazo (2014) afirman que *“para el músico práctico, una manera fundamental de pensar el mundo es desde su instrumento o su ejercicio compositivo”* (p.45). De esta manera, y tomando la postura de artista-investigador es que el estudio del género comenzó por el papel de la batería y se expandió necesariamente a la relación de la misma con los demás instrumentos, lo que desencadenó, naturalmente, otro tipo de preguntas. En ese sentido, de acuerdo con Polifonia Research Working Group (2010) *“no sólo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelven a través de ésta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas”* (p. 55).

La realización de este trabajo consta de la recopilación y análisis de información histórica, aunque también está atravesada por aspectos que Cano y Opazo (2014) adjudican a un nuevo perfil de músico-investigador caracterizado por la reflexión continua sobre la propia práctica artística, la problematización de aspectos de la actividad artística personal y del entorno, para ofrecer diagnósticos, análisis y reflexiones que permitan construir un discurso propio sobre la propuesta artística.

1.2 PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA AFRICANA

1.2.1 Delimitando zonas

En el continente africano conviven miles de culturas y músicas diferentes, por lo que para delimitar mejor el objeto de estudio utilizaré la división de África en siete zonas que realizó el etnomusicólogo Alan P. Merriam.

Las zonas que delimita son:

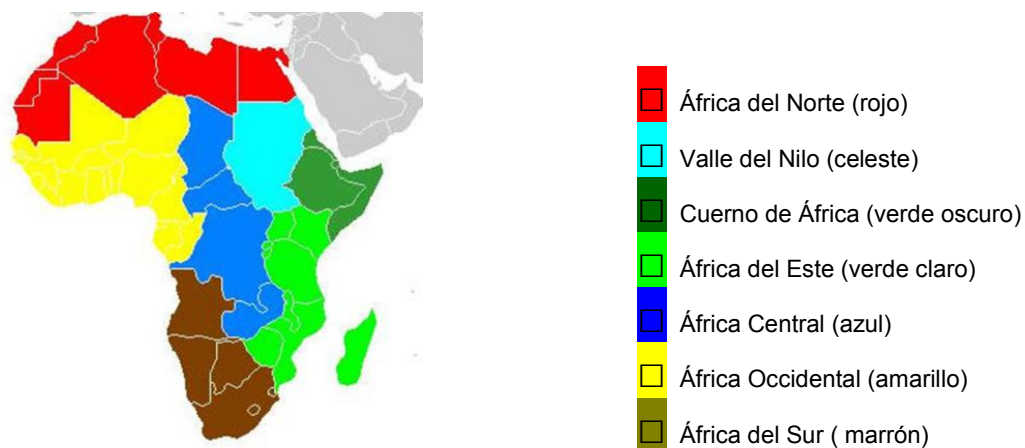


Imagen 1: Mapa etnomusicológico de África según Alan P. Merriam, 1959.

La zona de África del Norte (roja) tiene gran influencia de la cultura mediterránea y comparte la influencia de la música de Asia Oriental con las zonas del Valle del Nilo (celeste) y el cuerno de África (verde oscuro). Es una zona influenciada por el Islam, con la que comparten instrumentos propios de la cultura árabe y una tradición de música vocal con escalas arábicas.

La zona de África del Este (verde claro) presenta similitudes con las tradiciones musicales subsaharianas de la región del Níger y del Congo, pero tiene una gran influencia árabe y de las culturas de India, Indonesia y la Polinesia.

Finalmente, las regiones de África central (azul), Occidental (amarillo) y del Sur (marrón) poseen una tradición musical compartida. El tambor predomina como instrumento principal debido a su estrecha relación con el lenguaje hablado. También se tocan instrumentos de cuerdas, como arpa o kora, instrumentos de semillas, como el shekere, y vibráfonos como la marimba o xilofón.

La región Occidental (amarillo) tiene una relación de mutua influencia con las músicas europeas, norteamericanas, caribeñas y latinoamericanas. Esto se debe al tráfico de esclavos que tuvo lugar en la costa occidental africana desde comienzos del siglo XV.

Para tener más herramientas que permitan comprender mejor el contexto de surgimiento del afrobeat, trabajaré con algunas características de la música de África Occidental, región en la que se encuentra Nigeria. Para hacerlo me valdré de los trabajos realizados por Augusto Pérez Guarnieri en “África en el aula: una propuesta de educación musical” (2007) y por Victoria Eli Rodríguez en “Influencias musicales africanas: Su impacto en la música popular del Caribe” (2008).

1.2.2 La música en África

En primer lugar es importante establecer que la música en las culturas africanas de la región occidental, forma parte intrínseca de la vida, y esta es, esencialmente, religiosa. La música está presente tanto en los rituales importantes de la comunidad como en los momentos cotidianos de trabajo o de recreación. Algunas culturas no tienen un término para nombrar a la música debido a que no se la comprende separada de su función social-vital. Esta visión se contrapone a la occidental europea que piensa a la música como algo a ser contemplado, portador de la belleza y que no debe estar subordinada a ningún aspecto o función social.

La cultura africana posee características que le son propias y que la hacen única, diferente, especial. Su música es comunitaria, funcional. Existe porque es parte de la vida misma y por ello todos los integrantes de la comunidad la practican; es vital para el funcionamiento del núcleo social. Para hacer música no hace falta ser músico ni subirse a un escenario ni sobresalir en la ejecución de un sofisticado instrumento.

(Guarnieri, 2007, p. 17)

Las distintas culturas originarias de África tienen una perspectiva comunitaria de la vida, todo se construye en sociedad y se aprende participando activamente en las actividades de la tribu. Esta se rige por la búsqueda del bien comunitario por sobre el bien personal. Todos tienen un papel que cumplir, un rol en la comunidad; niños, adultos y ancianos son valorados desde una perspectiva comunitaria y también por su individualidad. Esta idea de la individualidad conectada con el entorno está presente en su visión de la naturaleza y de la religión, donde lo divino se forma gracias a la suma de todas las existencias diversas. Los vivos, los muertos, los dioses y la naturaleza forman parte de lo mismo, de un todo inseparable.

En la música también está presente esta dinámica entre lo individual y lo colectivo. Esto se evidencia en sus *polirritmias* y *polifonias*, donde los diversos estratos rítmicos funcionan complementándose y dan lugar a la percepción de diversas temporalidades dentro de un mismo ritmo o a un interesante contrapunto entre estratos contratados melódica y tímbricamente.

Las voces e instrumentos se acomodan principalmente en tres grandes registros: grave, medio y agudo. Siendo el registro grave-medio el espacio donde existe más variedad tímbrica y se da lugar a la improvisación, generalmente por parte de los tambores “parlantes” que son aquellos que imitan el lenguaje hablado. En el estrato agudo se encuentran las claves y semillas que marcan patrones constantes sobre la subdivisión o el pulso, dando lugar a una sensación de mayor estabilidad.

En la tradición occidental tanto de la música de cámara como la popular, vemos que el estrato grave-medio es utilizado por instrumentos que hacen el acompañamiento de la melodía principal que se ubica en el registro agudo. Aquellos instrumentos cuyos rango de frecuencias se ubica en el registro agudo, como puede ser una trompeta en una orquesta o una guitarra eléctrica en una agrupación de rock, son los elegidos comúnmente para realizar las partes solistas o de improvisaciones.

En espacios sonoros delimitados en franjas, se mueven los instrumentos y las voces, tímbrica y rítmicamente bien contrastados. Los planos instrumentales se encuentran distribuidos fundamentalmente en tres niveles de alturas relativas: grave, medio y agudo(...). En la franja más grave, se ejecutan los grupos de mayor diversidad tímbrica y capacidad de improvisación, a la vez que se manifiesta una mayor diferenciación cualitativa en los toques. En las restantes, media y aguda, se desarrollan los grupos de más estabilidad (Rodríguez, 2008, p. 51).

Otro rasgo fundamental de la música africana es la utilización de *motivos cortos* que se *repiten* constantemente. En este caso, la funcionalidad de la música es lo que le brinda su carácter repetitivo-cíclico, ya que no está orientada a la contemplación o a la distracción, sino principalmente a crear un ritmo que acompañe la acción (Guarnieri, 2007). De esta manera la repetición se torna fundamental en este contexto en el cual el trabajo en equipo requiere de una coordinación y un ritmo constante, y donde la vida se percibe como un ciclo natural repetitivo que en el devenir constante suscita momentos de emociones fuertes e intensas y momentos de paz y tranquilidad. Al respecto, Leonardo Acosta (1982) explica:

Se trata de una música cíclica, ya que simboliza el ciclo mismo de la vida humana. Y porque es cíclica su materia consiste en microciclos, especie de átomos sonoros que se liberan por doquier en frases musicales

extremadamente cortas, siempre iguales a sí misma, que el músico canturrea o toca sin cesar, lo que desilusiona y a veces desespera al europeo que llega a la conclusión tajante de que es una música monótona (p.184).

La técnica antifonal o *responsorial* del canto es otro rasgo predominante de esta música. Mientras se ejecuta, un cantante improvisa y el coro le responde repitiendo una frase. En efecto este papel fundamental del cantante que improvisa está asociado muchas veces al ritual religioso donde el predicador expresa su mensaje y la comunidad repite como si fuera una sola voz. En este caso, también se evidencia la interacción de lo individual con lo colectivo. Está íntimamente ligada la concepción de la comunidad, la integración de cada persona en la vida social y la importancia de la tradición oral de los saberes culturales. Al respecto, Guarnieri señala que esta técnica del canto destaca otro aspecto de la música en África, que es su condición de herramienta para la comunicación. Tanto de los saberes ancestrales como la unión de la comunidad en el acto mismo de compartir el canto, que viene de su tradición cultural vinculada con lo comunitario.

Se establece así un diálogo entre voces, instrumentos y danzas- y esta característica se perpetúa en todos los estilos derivados de esta cultura. Este dialoguismo no se limita a la voz cantada, sino que se observa en todos los instrumentos. (Guarnieri, 2007, p. 31)

Este recurso genera una relación de pregunta-respuesta, siendo el solista quien *improvisa* manteniendo ciertas frases como idea base. Se ponen en práctica de manera simultánea criterios de variabilidad y estabilidad, en la medida en que cada parte asume diferentes funciones determinadas por factores expresivos. Desde la revista digital Andalucía (2010) destacan que:

Lo más sorprendente de las formas musicales africanas es su dependencia de unidades breves, y en muchos casos de técnicas

antifonales o responsoriales en frases cortas que se repiten sistemáticamente, o alternadas, o en las que están basadas melodías más largas en las que aparece un motivo repetidamente en formas diferentes(...). La improvisación es una característica importante de muchos estilos africanos. Más común es que se improvise haciendo variaciones sobre una melodía a medida que se interpreta (p. 2)

Al analizar este recurso en músicas cubanas de raíz africana, Rodríguez (2008) aclara que la alternancia de solista-coro es otra de las características expresivas más recurrentes de la música de antecedente africano, donde se mantiene la atención y se agrega expresividad a través del juego rítmico de lo predecible, la frase del coro, y lo impredecible, frase del solista.

1.2.3 Oralidad, música y lenguaje

En la cultura africana la palabra es sagrada, es la que permite nombrar a todas las cosas, y por ende, darle entidad. Es atributo de los hombres y de los dioses, y, por lo tanto, tiene una importancia suprema en la vida. De esta forma, la cultura se mantiene viva porque las historias, las costumbres y los conocimientos se transmiten de forma oral de una generación a otra. En este sentido, los ancianos son los más venerados por sus conocimientos de la cultura. Además, en algunas etnias existe la figura del Griot, que es una persona que se forma durante años específicamente en las tradiciones y músicas del pueblo, para poder reproducirlas y transmitir las de forma oral-musical al resto de la población.

La palabra encuentra un equivalente en el tambor. El lenguaje de los distintas etnias de África occidental es tonal, es decir que el significado de las palabras está relacionado con una altura y entonación determinada⁴. Es por esto que se

⁴ Vease también "África inspira a Occidente" Lengua y música:

https://www.youtube.com/watch?v=PW7DfgRuSlo&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARICH

pueden reproducir frases literalmente en los distintos toques de tambor. De esta manera:

Los tambores hablan, transmiten, expresan, poseen su propio lenguaje que, en África, es la reproducción inmediata y natural de la lengua, comprensible para toda persona que tenga la práctica suficiente.(...) quien toca el tambor está hablando y quien lo escucha lo está interpretando(Guarnieri, 2007, p. 31).

Tomaré en consideración estos rasgos característicos de la música tradicional africana para estudiar la forma en que se utilizan en las músicas populares africanas del siglo XX, siendo estas últimas la fusión de músicas tradicionales con europeas y americanas.

1. 3. CONSIDERACIONES SOBRE EL GÉNERO AFROBEAT

El interés de este trabajo no se enfoca en desarrollar la problemática del género en la música popular, aunque considero que es necesario hacer una aclaración del término “Género” en el marco de este trabajo.

Guerrero Juliana (2012) estudió las distintas investigaciones y definiciones que hicieron Franco Fabbri (1999), Simon Frith ([1996] 2014) y Rubén López Cano (2004) sobre el concepto de “género” en la música popular. Al respecto, Guerrero concluye que el género es un término que refiere tanto a la música como a diversos aspectos del contexto y del uso que se hace de esta, es decir cuestiones extra musicales y que da lugar a distintas clasificaciones de acuerdo al punto de vista que se tome en cuenta a la hora de discriminar la música.

A partir de la observación de conjunto de las perspectivas brevemente reseñadas, se advierte que todas coinciden en incluir en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical, como por ejemplo la performance, la naturaleza cultural de la música y la inmersión en un mundo político, económico y social. En

consecuencia, la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella. (Guerrero, 2012, p. 19).

Escapando a las categorías comerciales que se realizan en base a los intereses de las grandes discográficas, considero que en este caso particular la música se presentó como un nuevo género debido a la intencionalidad de los compositores de crear a través de su música una identidad propia, por lo que fue necesario crear un nombre propio. Fela Kuti y Tony Allen consideraban que la música que hacían era distinta a aquella ya establecida comercial y culturalmente, la consideraban como otra forma de representar el mundo y de actuar en consecuencia. En el caso del afrobeat era música hecha por y para africanos, con una proyección a todo el continente, con conciencia social y liberadora que buscaba reivindicar una tradición cultural africana, y exponer problemáticas reales de estos grupos sociales desfavorecidos.

Retomo el concepto de Género, para dar cuenta de su funcionalidad como marco de sentido que permite reconocer y agrupar ciertas formas de acompañamientos, de interpretación y de composición, que transmiten y forman una estética propia. Esta organización facilita el proceso de reconocer las características fundamentales de una música y posibilita su estudio y su puesta en práctica. Al respecto, Alejandro Polemman (2013) explica que *“una vez más, entra en escena el género como elemento organizador. [...]se plantea la hipótesis de qué es quien “contiene” la información necesaria para determinar qué elementos son más adecuados en relación con cierta tradición de usos habituales”* (Polemman, 2013, p.98).

Al delimitar los recursos musicales-interpretativos que son más “apropiados” para esta estética particular es posible también transgredir las convenciones y ajustarla a las necesidades expresivas que se presentan en nuevos contextos. En este caso recupero la idea de Polemman (2013) sobre el reconocimiento y el estudio de los recursos interpretativos que se identifican con un género musical:

Esto permite ponerlos en funcionamiento y, también, y aquí lo más importante, transgredirlos. Porque es tan importante la experiencia, la vivencia y el marco social, como la ingenuidad, la experimentación, la apropiación “inocente”, ya que, históricamente, a partir de esos “errores” cometidos por los “inexpertos” se han renovado y desarrollado en gran medida los géneros musicales (p.99).

En cuanto al género como marco organizador y propuesta estética, Belinche y Larregle (2006) destacan:

Las constantes de género o estilo resultan una suerte de composición colectiva e histórica en la que ciertos procedimientos se reiteran y originan nuevas variaciones: manifestación de un universo plegado y desplegado cada vez. Las producciones emergen de un continente acumulado en forma de sistemas de representación, giros melódicos, bajos, secuencias y agrupaciones instrumentales estables (p. 35).

De esta manera el género representa un marco de sentido, con herramientas y procesos establecidos socialmente, que nos permiten desarrollar la práctica musical enmarcada dentro de una estética ya delimitada y, como aclara Polemman, la importancia está en poder transgredir este marco en pos de la expresividad y la creación de nuevos sentidos musicales.

1.3.1 UN PRIMER ACERCAMIENTO AL GÉNERO DESDE LA BATERÍA

El baterista Anil Sahinoz hizo un aporte al mundo del Afrobeat al presentar en su libro-cd “Afrobeat drumming: Beats of Tony Allen” (2014) la transcripción de los ritmos de batería que compuso y ejecutó Tony Allen para Afrika 70 y luego en sus discos solista. El material presenta partituras escritas con las figuras

rítmicas del hi-hat, el tambor y el bombo, con una modalidad “paso a paso” que permite ir incorporando los toques de a poco, y un cd con los audios para escuchar cómo suenan esos ritmos. Este material didáctico es uno de los pocos que aborda la cuestión musical del género.

Sahinoz realiza una serie de comentarios preliminares para el estudio de los ritmos, a continuación se nombran dos que resultan pertinentes para este trabajo.

El primer consejo es la búsqueda de variaciones tanto tímbricas como rítmicas de los motivos, ya que la idea musical sobre la que se toca es la misma, es un patrón que repite toda la canción, el trabajo está en buscar variantes que agreguen interés e interactúen con el resto de la banda, acentuando distintas partes del tema. Al respecto el autor comenta:

Tratar de hacer una notación exhaustiva de Tony Allen está cercano a lo imposible. En este punto podemos pensar como si observamos a un maestro del jazz en la batería. A pesar de que puedas analizar el beat principal, veras que el baterista cambia su expresión, dinámica y acento en algunos compases, igualmente sigue tocando el mismo beat.

Entonces veremos al baterista de afrobeat de la misma manera

⁵(Sahinoz, 2014, p. 8).

En relación con el estudio del género, el segundo aspecto que resulta interesante remarcar es la relación de los toques de la batería con el resto de la banda, por lo que el autor recomienda practicar los toques sobre los temas para poder apreciar la riqueza de la resultante sonora.

⁵ [“Trying to notate a comprehensive drum sheet for Tony Allen is really next to impossible. On this point we can think like we are observing a master jazz drummer. Although you can analyze the main beat, you would see the drummer changes his expression, dynamics or accents in some measures, even though he is playing the same beat. So we look to afrobeat drumming in same manner.” (Sahinoz 2014, p. 8) Traducción del autor.

A medida que empieces a tocar con los tracks empezarás a notar la conexión de la batería con los otros instrumentos. [...] A veces veras la riqueza de los ritmos a través de la relación de la batería con otros tambores, shekeres, djembes, claves, otras percusiones y por supuesto con las guitarras y el bajo ⁶(Sahinoz, 2014, p. 10).

En el desarrollo de este trabajo tomé este último punto como disparador para estudiar la relación entre los distintos instrumentos dentro de la banda con el objetivo de reflexionar sobre la forma en que se crea la sensación general del ritmo.

Frente al primer consejo de mantener una idea musical “base” a la hora de tocar; el baterista Bob Moses en su libro “Drums wisdom” (1989) aconseja tener una mirada clara de lo que se toca, tomar una idea sencilla y expandirla.

Moses señala que para tocar la batería se parte de tres fuentes: la melodía, un vamp o un punto de resolución. En este caso, haré referencia a las dos últimas.

Cuando se repite una sección rítmica con una armonía estática se le llama “vamp”. La música Funk es un claro ejemplo de esto, surge al reducir las progresiones armónicas del soul a una sección rítmica que mantiene un acorde, sobre el que se ejecuta una melodía o una improvisación.

En los temas de Afrobeat también se aplica esta lógica de los “vamps” del funk, en la que se le otorga más importancia al aspecto rítmico y a la repetición de una misma sección. Para Moses, es importante la relación de la música con el baile: *“los vamps y las figuras repetitivas son muy bailables. Tiende a poner al oyente en un trance y realmente se siente bien”* (Moses, 1984, p7).

⁶ “As you start to play along with the track you will realise how afrobeat drumming's interconnectedness with other instruments. [...]. Sometimes you will see the richness of the rhythms by the relation with drumset and the other drums; shekeres, djembes, clave, other percussion and of course with guitars and bass”. .” (Sahinoz 2014,p. 10) Traducción del autor.

La otra fuente para tocar es “El punto de resolución”, en la cual se ejecuta teniendo en claro un lugar en particular de la frase rítmica o del compás que se buscará acentuar, transformándolo en una referencia dentro de la vuelta rítmica. No importa tanto qué pasa antes o después sino que siempre se marque/conozca el momento en que se llega a ese punto resolutorio.

Los grandes bateristas de Funk, como Bernard Purdie, enseñan en sus clínicas que para tocar Funk es imprescindible saber siempre dónde está el tiempo 1. Como veremos más adelante el Funk y el Afrobeat se influenciaron mutuamente. El mismo Tony Allen nombra este punto de resolución como clave en su forma de tocar. Si se conoce dónde está el “uno”, sea que se toque en el bombo o en el redoblante, se puede acomodar el resto de los golpes en el compás logrando combinaciones poco comunes y nunca se perderá el lugar donde comienza el patrón rítmico.

1.4 NIGERIA Y LA MÚSICA POPULAR

La música tradicional africana es un acto social y funcional que se encuentra ligado indivisiblemente a la vida de la comunidad. Una comunidad principalmente rural que comparte los mismos valores culturales y religiosos. Se podría afirmar que la música africana es esencialmente popular. Sin embargo, en este caso haré uso del término “popular” en referencia a la cultura de masas y los medios masivos de comunicación. De esta forma, analizaré la formación de la música popular nigeriana desde una perspectiva más “occidental” -mercantilista- sobre la funcionalidad de la música, sus formas de producción, sus espacios de distribución, la existencia de músicos profesionales, los medios masivos de comunicación, la industria discográfica y existencia de un público “consumidor”.

Nigeria es una de las principales potencias económicas y culturales del continente africano, posee una población cercana a los doscientos millones de habitantes. En el territorio conviven más de 250 etnias diferentes, cada una con su lenguaje, su cultura y sus tradiciones.



Imagen 2: Principales grupos lingüísticos de Nigeria.

Para comprender el surgimiento de la música popular nigeriana debemos centrarnos en la historia de la ciudad de Lagos, antigua capital del país y una de sus ciudades más pobladas. Situada al sudoeste del país en el estado homónimo, cuenta con parte del territorio sobre el continente y parte comprendido por varias islas cercanas separadas por ríos y lagunas que desembocan en el Océano Atlántico.

La zona de la actual Nigeria y la república de Benin⁷, fue uno de los centros comerciales y culturales más importante en la historia de África occidental. Desde el siglo VIII d.C en adelante se sucedieron varios reinados de etnias locales, siendo las más importantes el Reino Oyo y Reino Benin, durante los siglos XV al XVIII. En cuanto a los primeros estadios del imperio Oyo y la influencia que produjo en el territorio, Annette del Rey Roa (1996) comenta:

El imperio Oyo fue la zona yoruba más extensa y central. Algunos autores consideran que lo propiamente yoruba proviene de Oyo, y no les falta razón, pues fue este un imperio poderosísimo, de gran desarrollo y de un vastísimo poder sobre el resto de los pueblos a su alrededor, yorubas o no. El imperio Oyo fundado a partir de 1400 controló y

⁷ País limítrofe al este de Nigeria.

determinó la vida y el modo en que otros pueblos se desarrollarían. Situó a los yorubas y sus costumbres en el centro de su universo particular (Rey Roa, p. 4).

Centraré este estudio en la comunidad yoruba, establecida en el suroeste del país con una población cercana a los treinta y ocho millones de habitantes. A lo largo de los años debido a la influencia de los pueblos islámicos y, en el siglo XIX, por el colonialismo británico; parte del pueblo yoruba se fue transformando al catolicismo principalmente en la región del sur, y al islamismo en la región del norte.

Los yoruba también influyeron fuertemente en la cultura y la música del continente americano debido a la diáspora africana llevaba en condición de esclava desde comienzos del siglo XVI. Encontramos comunidades yorubas en Brasil, EE.UU, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela, Haití y sobre todo, Cuba.

El pueblo yoruba tiene una tradición de tambores de tensión, entre los que encontramos los tambores batá y el tambor iyalu, el tambor “para hablar”. Dichos tambores se tocaban principalmente, y en algunos casos exclusivamente, para rituales religiosos. Las músicas tradicionales yoruba y de otras etnias serán fusionadas con músicas europeas, norteamericanas y latinoamericanas creando nuevos estilos que formarán parte de la música popular nigeriana.

La música yoruba se ha convertido en el componente más importante de la música popular nigeriana moderna, como resultado de su temprana influencia con formas europeas, islámicas y brasileñas. Estas influencias promovieron la importación de instrumentos de metal, música escrita,

percusión islámica y de estilos traídos por los comerciantes brasileños

⁸(Graham, p.589)

A partir del año 1472 los mercantes marítimos portugueses llegaron a las costas de África occidental y establecieron relaciones comerciales con los pueblos costeros. A partir de ese momento y potenciado por la conquista y colonización de América por parte de los europeos, la zona de la actual Lagos se consolidó como uno de los puertos de comercio de esclavos más importantes de la zona.

Este tráfico de esclavos con las potencias europeas como Portugal, España y Gran Bretaña, se mantuvo a lo largo de tres siglos. La ciudad comenzó a crecer demográficamente y a recibir gente de diversos lugares que aportaron a la heterogeneidad cultural del lugar. De esta manera, la ciudad puerto se transformó para fines del siglo XIX en un importante centro urbano de intercambio social, económico y cultural. (Oyebade Ajibola Dosunmu, 2010)

En 1791 y 1807 Francia e Inglaterra, respectivamente, firmaron tratados para detener la comercialización de personas esclavizadas en el territorio⁹, lo cual no fue bien aceptado por las clases poderosas dueñas de dichos negocios. De manera que continuaron traficando personas utilizando a su favor las zonas entrecruzadas de ríos, islas y lagunas que dificultaban el control por parte de las autoridades.

En 1851 con la premisa de reestructurar el comercio de la zona y terminar con el tráfico de esclavos Gran Bretaña utilizó su flota de guerra y lanzó un ataque sobre Lagos. Los ingleses tomaron la ciudad y removieron del poder al general Oba Kosoko¹⁰ y en su lugar ubicaron al general Akytoye, que respondía a sus intereses.

⁸ Graham, pg. 589 Graham afirma que la fuente de la influencia brasileña fue "la influyente comunidad brasileña mercante de principios del siglo XIX".

⁹ Slave Trade Acts

¹⁰ Oba es un título en yoruba que sería equivalente a "rey". El poder se mantenía en la familia real.

De esta manera, Gran Bretaña comenzó a dominar la zona. En 1861 se anexó el territorio a la corona británica, en 1886 se nombró a Lagos capital del Protectorado de Nigeria. En 1906 se transformó en Capital del Protectorado del Sur; y en 1914, unieron el Protectorado Norte y el Protectorado Sur, y Nigeria se declaró colonia de la corona británica teniendo su capital en la ciudad de Lagos.

A lo largo de este periodo, Lagos se fue transformando en una ciudad cosmopolita. Con las nuevas disposiciones de la corona llegaron los misioneros cristianos con la tarea de transformar a los habitantes de la región al catolicismo, imponiendo sus prácticas religiosas y culturales a la población que hasta ese momento eran, principalmente, yoruba o islámicos (Oyebade Ajibola Dosunmu, 2010).

La cultura y las músicas comenzaron a diversificarse debido al gran crecimiento demográfico de la ciudad, como remarca Dosunmu (2010) *“desde mediados del siglo XIX en adelante, los comerciantes europeos, coloniales administradores, funcionarios y otros expatriados no europeos comenzaron a instalarse en la ciudad, trayendo consigo influencias sociales y culturales únicas”*¹¹ (Dosunmu, p. 25).

La ciudad de Lagos recibió personas expatriadas de Sierra Leona, Brasil, Jamaica, Cuba y otras partes de América, como también llegaron personas africanas de diversas etnias rescatadas de la esclavitud en altamar. Todas ellas sumarán sus costumbres musicales al entramado cultural de la ciudad.

La relación de Nigeria con Gran Bretaña permitió la formación de una elite nigeriana. Familias de la realeza africana y otras reconocidas por su poder económico tuvieron la posibilidad de formarse académicamente en Inglaterra y con el tiempo adoptaron las costumbres europeas y católicas, dejando de lado sus antiguas costumbres africanas.

¹¹“ From the mid-nineteenth century on, European merchants, colonial administrators, civil servants as well as other non-European expatriates began settling in the city, bringing with them unique social and cultural influences” (Dosunmu 2010, p. 25) Traducción del autor.

Esta clase aristocrática junto con los europeos adinerados que emigraron a Nigeria, fueron quienes invirtieron en la construcción de los primeros teatros, bares, pubs y hoteles, que luego fueron los nuevos escenarios donde se tocaba la música en Nigeria. Asignándole un lugar diferente a lo que tradicionalmente se practicaba en lugares abiertos donde participaba toda la comunidad. Las elites nigerianas copiaron las costumbres europeas y asimilaron su gusto por la música clásica, los bailes de salón y los eventos sociales en lugares ostentosos.

Otra vertiente de influencia musical inglesa se produjo en la formación de bandas de marcha militar¹², donde se instruía a los soldados nigerianos en la ejecución de instrumentos de viento y en la percusión de marcha, siendo el más común el tambor militar.

Por su lado, los expatriados procedentes de Brasil y Cuba, sumaron prácticas musicales de esas latitudes. Al respecto, Dosunmu (2010) explica:

Por su parte, la comunidad brasileño-cubana de Lagos difundió estilos españoles y portugueses como serenatas, fados y polkas junto con reinterpretaciones del Nuevo Mundo de tradiciones musicales africanas como la samba da roda. También introdujeron las tradiciones del carnaval: bumba-meuboi y caretta, y el tambor de samba, este último un instrumento importante en las primeras bandas de juju. (p.27)¹³

A comienzos del siglo XX en Lagos, como en otras partes del mundo, la radio, el fonógrafo y, luego, los discos de vinilo, cambiarían la forma de hacer y consumir música. Abriendo el mercado y la difusión musical al interior de África, formando así un nuevo público para las músicas en proceso de surgimiento.

¹² Una de las bandas militares más conocida fue la Royal Nigeria Constabulary Band (est. 1894)

¹³ *"On their part, the Brazilian-Cuban community of Lagos disseminated Spanish and Portuguese styles such as serenatas, fados and polkas alongside New World reinterpretations of African musical traditions like samba da roda. They also introduced carnival traditions: bumba-meuboi and caretta, and the samba drum, the latter an important instrument in early juju bands."* (Dosunmu, 2010, p.27)

Una de esas primeras músicas fue el palmwine, el cual era tocado por trabajadores de la costa en sus tiempos de ocio utilizando el canto, la guitarra punteada y acompañándose con percusión, maracas y claves.

Posteriormente surgieron el asiko, kokoba y adigidbo, todas músicas de raíz africana que dieron pie a nuevos estilos como el apala, el waka, el juju y el highlife. Estos dos últimos tuvieron una gran expansión y aceptación en el pueblo nigeriano como emblemas de reivindicación de la cultura africana sobre la colonización europea. El highlife fue uno de los géneros más influyentes en la creación del afrobeat.

El highlife surgió en Ghana en la década de 1920 y para la década de 1950 se popularizó en toda la región de Sierra Leona, Benin y Nigeria. Fue interpretado por bandas de salón, similares a las big band de jazz, pero con un repertorio tradicional africano ligado fuertemente a la danza, con arreglos de vientos y de percusión tradicional.

El mayor exponente del género fue Emmanuel Hetteh Mensah, reconocido como “el Rey del highlife” nacido en Accra, Ghana, en 1919. Gracias a su impronta musical, sus giras por Nigeria en los años 50 y por la promoción de la discográfica, se volvió popular en toda la región. Este auge derivó en la formación de bandas de highlife que interpretaron la música de una forma original dependiendo de las costumbres de la zona y los gustos musicales de sus integrantes. Mensah presentó algo innovador ya que hasta ese momento las big bands más reconocidas, como la de Bobby Benson o la de Sammy Akpabot, tocaban un repertorio europeo basado en temas de salón y en nuevas músicas norteamericanas.

Porque donde el repertorio de Bobby consistía simplemente en interpretaciones bien ejecutadas de Formas populares occidentales, E.T. Mensah había indigenizado estas formas, infundiéndolas con ritmos locales, y cantaba en una variedad de idiomas africanos, inglés e inglés

pidgin. En Nigeria, el éxito de Mensah fue tan profundo que alteró el paisaje sonoro local. (Dosunmu, p 33)¹⁴

El primero de Octubre de 1960 Nigeria se independizó de la corona Británica y se formalizó cómo República. La juventud nigeriana, una generación que vivía el optimismo de la posguerra, de las posibilidades de crecimiento y autonomía que daba la reciente independencia política, adoptó otra visión del mundo, volviéndose más receptiva a las nuevas músicas.

La industria discográfica aprovechó esta situación para comercializar toda la música de rock, beat y soul de EE.UU y de Europa. Se formaron las “Hepcats” que eran bandas de jóvenes que interpretaban temas de rock, copiando a las grandes estrellas que llegaban con los sellos discográficos, principalmente los Beatles. Con una actitud rebelde que utilizaban, más que nada, para diferenciarse de la generación de sus padres.

El soul llamó la atención de todos gracias a la carismática figura de James Brown. Artista afroamericano íntimamente relacionado con la conciencia de clase y los derechos de los afroamericanos en EEUU, un importante referente del movimiento Black and Proud. Brown modificó su música soul creando un nuevo estilo llamado funk que influyó en una generación de músicos y bailarines.

En Sierra Leona, Geraldo Pino reinterpretó estas nuevas formas de hacer música, del soul y del funk, copiando el estilo energético y llamativo de James Brown y conquistó a las audiencias de Nigeria, Benin y Ghana marcando una nueva tendencia en el territorio.

En los años 1966 y 1967 Geraldo Pino realizó giras por Nigeria generando furor en el público local. Fela Kuti fue testigo de todas estas músicas afroamericanas que eran reinterpretadas por las bandas locales en un intento de parecerse a las estrellas mundiales. Este fenómeno lo motivó en la búsqueda de una

¹⁴ “For where Bobby’s repertoire consisted simply of well executed performances of Western popular forms, E.T. Mensah had indigenized these forms, infusing them with local rhythms, and singing in a range of African languages, English and Pidgin English. In Nigeria, Mensah’s success was so profound that it altered the local soundscape”. (Dosunmu 2010, p. 33) Traducción del autor.

sonoridad nueva que demarque un nuevo estilo. De esta forma, se centró en la fusión del high life y el jazz, género que lo apasionaba, pero que sentía que no había encontrado un lugar importante en el público nigeriano. Fela comenzó a crear lo que luego sería el afrobeat.

1.5 FELA KUTI

“77 albums, 27 esposas, alrededor de 200 apariciones en la corte, acosado, golpeado, torturado, enjaulado. El dos veces nacido padre del Afrobeat. Espiritualista, panafricanista. Rey comunal. Compositor, saxofonista, tecladista, bailarín. Aspirante a candidato por la presidencia de Nigeria. No habrá otro como él”

(Saleh-Hanna, 2008)

Olufela Olusegun Olodotun Ransome Kuti nació el 15 de Octubre de 1938 en Abeokuta, estado de Ogun, Nigeria. En una familia de clase media reconocida socialmente. Su padre, Israel Oludotun Ransome Kuti fue reverendo anglicano, pianista y uno de los fundadores de la Unión de maestros de Nigeria (NUT). Su madre, Funmilayo Ransome Kuti, fue una activista por los derechos de las mujeres y el anticolonialismo.

Fela recibió una educación occidental y cristiana en el Abekuota Grammar School, una escuela católica donde su padre era el director. Él fue quien le enseñó las nociones básicas de música y piano a una temprana edad. En sus años de adolescencia empezó a viajar a Lagos, a 40 km de donde residía, para cantar en “The Cool Cats”, la banda del reconocido músico de highlife Victor Olaiya.

En 1958 a la edad de 20 años viaja a Londres para comenzar sus estudios universitarios, formación a la que solo accedían los jóvenes de familias acomodadas económicamente. Si bien había anunciado que estudiaría medicina, como sus hermanos, se anotó para estudiar música en la Trinity College of Music en Londres. En dicha universidad recibió una formación musical basada en el estudio de la música clásica europea.

En los bares de Londres comenzó a escuchar y tocar jazz, por el cual desarrolló una gran pasión que lo llevó a asimilar ese lenguaje que luego estuvo presente

en toda su producción musical. En estos años de estudio forma la banda “Fela Kuti and his Koola Lobitos” con los que interpretó principalmente highlife-jazz, calypso, chachacha y twist.

Para el año 1961 Fela se casó con Remilekun Taylor, con quien tuvo tres hijos Femi, Yeni y Sola. En el año 1962 regresó a Nigeria y comenzó a trabajar de productor en una radio llamada NBC (Nigerian Broadcasting Corporation), a su vez, formó un quinteto de jazz llamado “Fela Kuti Jazz Quintet”. La banda no logra trascender ya que el público nigeriano no estaba familiarizado con el género, por lo que decidió rearmar su banda de highlife-jazz llamada “Koola Lobitos”, esta vez en Nigeria y con nuevos músicos.

En bandas-orquestas de la época como Geraldino Pino & Heartbeats , Victor Olaiya & The Cool Cats , Fela Kuti & Afrika 70 la figura principal era quien contrataba a los músicos de la banda, quienes percibían un sueldo mensual dependiendo la cantidad de presentaciones que realizaban en la semana. Tony Allen comenta en su biografía que la principal problemática que conllevaba realizar ese trabajo era el incumplimiento del pago por parte de los líderes, que muchas veces hacían una incorrecta administración del dinero de los sueldos. Debido a esto muchos músicos dejaban las bandas para intentar trabajar en otras agrupaciones.

Los años sesenta tuvieron en escena el advenimiento del soul, del rock n roll y del rock británico. En Nigeria comenzaron a crearse las bandas denominadas “copycats” o beat groups que buscaron imitar estos estilos que se habían vuelto populares en todo el mundo gracias al impulso de las grandes discográficas y los medios masivos de comunicación.

En 1966 se sucedieron dos golpes militares en Nigeria, llevados a cabo por distintos grupos del ejército lo que dejó al país comandado por fuerzas militares. En 1967 la comunidad igbo, un grupo étnico situado al este del país, buscó independizarse de Nigeria y declaró su territorio autónomo bajo el nombre de La República de Biafra. En respuesta a este hecho y con la intención de mantener el control sobre todo el territorio nigeriano, el gobierno militar comenzó una guerra civil que duró tres años, donde murió gran parte del pueblo igbo.

La guerra civil impactó fuertemente en la población nigeriana y repercutió negativamente en el ámbito laboral nocturno, donde se vieron afectadas las presentaciones en vivo y empeoraron las posibilidades de hacer giras dentro del país. Para nutrirse de otras fuentes musicales y seguir trabajando, Fela viajó a Ghana, país que recibía muchos nigerianos que escapaban de la guerra. Allí trabajó en un club nocturno y fue testigo del impacto que generó en la audiencia el fenómeno del soul y la figura de Geraldo Pino. En ese momento, reconociendo el soul como una música cercana pero foránea decidió impulsar su propio camino y buscó la creación de un estilo nuevo que tenga la misma fuerza y magnetismo que el soul. En 1968 retorna a Lagos con la idea crear una nueva música llamada Afro-beat

Después de ver a Pino, supe que tenía que arreglar mis cosas. ¡Y rápido! Regresé a Nigeria, pero poco después volví a Ghana en el 68. "Un día, estaba con un amigo sentado en un club en Accra, escuchando música soul. Todo el mundo estaba tocando soul, hombre, intentando copiar a Pino. Me dije a mí mismo: "Esta música de James Brown ... Esto es lo que va a pasar pronto en Nigeria". Lo vi tan claramente. Por eso me dije a mí mismo: "Tengo que ser muy original y despejarme de la mierda". Todavía estaba presionado. Apresurándome para hacer dinero. "Debo limpiarme de este lío. Debo identificarme con África. Entonces tendré una identidad". Eso es lo que estaba pensando para mí. Raymond Aziz, un nigeriano-ghanés que estaba sentado a mi lado, me miró con aire pensativo. "¿Estás bien, hombre?" preguntó. Le dije: "Raymond, ves mi música. Debo darle un nombre, un nombre africano real que sea pegadizo. He estado

buscando nombres para darle. Y he estado pensando en llamarlo Afro-beat.¹⁵(Moore; Fela,1982. p.25.)

En 1969 “Fela Kuti and his Koola Lobitos” realizaron una gira por EEUU que dejó a Fela con problemas económicos pero con experiencias vividas que cambiaron radicalmente su forma de ver el mundo y la música.

En la ciudad de Los Ángeles grabaron el disco “’69 Sessions”, en el que se encuentra el tema “My lady Frustration”, reconocido por la prensa como el primer tema de afrobeat principalmente por el acompañamiento construido sobre un vamp que se mantiene todo el tema, sobre el que se interpretan melodías que van complementándose y creando un complejo contrapunto rítmico. En este disco los temas son cantados en yoruba y son relativamente cortos, entre 3 y 5 minutos, comparados con los temas que compondrá Fela en la década de 1970.

En Estados Unidos Fela estableció una relación con Sandra Smith, una mujer afroamericana que lo introdujo en las ideas del panafricanismo, la lucha por los derechos de los afroamericanos, el partido de las panteras negras, el Black Power y los escritos de Malcom X. Estas ideas cambiaron radicalmente su forma de hacer música, de pensar la identidad africana y de entender el rol del continente africano en relación a los países imperialistas. Fela estuvo muy influenciado por uno de los exponentes más grande del panafricanismo en el continente africano, Kwame Nkrumah, presidente de Ghana entre 1960 y 1966.

En ese momento decidió cambiar el idioma del canto del yoruba por el inglés pidgin, un inglés básico que se utilizaba para comunicarse entre comunidades que no compartían el lenguaje, de esta manera tendría la posibilidad de ser

¹⁵ “After seeing this Pino, I knew I had to get my shit together. And quick! I went back to Nigeria, but soon after returned to Ghana in '68. “One day, I was with a friend sitting down in a club in Accra, listening to soul music. Everybody was playing soul, man, trying to copy Pino. I said to myself: “This James Brown music...This is what's gonna happen in Nigeria soon-o.” I saw it so clearly. That's why I said to myself, “I have to be very original and clear myself from shit.” I was still hustling. Hustling to make bread. “I must clear myself from this mess. I must identify myself with Africa. Then I will have an identity.” That's what I was thinking to myself. Raymond Aziz a NigerianGhanaian who was sitting next to me, looked at me kind of pensively. “You Ok, man?” he asked. I said: “Raymond, you see that my music. I must give it a name-o, a real African name that is catchy. I've been looking for names to give it. And I've been thinking of calling it Afro-beat.” (Moore;Fela,1982, p.25.)

escuchado y comprendido por las distintas etnias de Nigeria. A su vez cambió el nombre de la banda de “Koola Lobitos” a “Nigeria 70” y luego, a África 70.

Es en Estados Unidos y en Londres donde Fela comenzó a pensar lo que significa ser africano. Luego de nueve meses de gira debido a su interacción con los Panteras negras Fela y su banda fueron deportados de vuelta a Nigeria. Allí estableció su residencia en Ijeka, un barrio humilde de los suburbios de Lagos, donde vivió con su familia y algunos de los integrantes de la banda.

En 1971 alquiló un sector del Empire Hotel donde abrió un bar llamado “Afro-Spot” que luego cambió el nombre a “Afrika Shrine” (“El santuario africano”). En esa época varios de los líderes de las bandas más conocidas de Nigeria eran propietarios o administraban un bar donde luego realizaban presentaciones musicales todos los fines de semana. Es así que Fela alquiló este lugar motivado por la idea de no tocar más en bares y poder hacerlo en un lugar que tenga “raíces”, un lugar propio.

En Afrika Shrine tocaba varias veces a la semana dando lugar a la unión de la música, la danza, la lucha política y los ritos ancestrales yorubas. El bar era frecuentado todas las noches por vecinos y por gente que viajaba desde otras ciudades para conocer y vivir el *ritual* junto a Fela. En este caso la experiencia musical se encontraba íntimamente unida a la experiencia de la danza, tanto por el contexto de reunión social y de espacioailable, como por la tradición africana de expresar la experiencia colectiva a través de ella. Es por eso que parte importante de la banda eran las bailarinas que también participaban de coristas a lo largo de la noche.

Dentro de la dinámica de Afrika Shrine encontramos aspectos referidos a la tradición de marketing de los lugaresailables y otros aspectos interesantes de militancia política y ritos tradicionales. Los martes por la noche las mujeres tenían la entrada gratis, los viernes seabría el micrófono para debatir con el público las problemáticas que acontecían en su cotidianeidad y los sábados, en algún momento de la noche, se realizaban ritos de la cultura yoruba.

El público, mayoritariamente varones entre veinte y treinta años, asistía al Afrika Shrine para poder compartir sus problemáticas, era un espacio donde su voz era

escuchada, un ambiente de pertenencia donde se reflexionaba sobre los problemas del pueblo nigeriano, las problemáticas que allí se discutían luego eran las temáticas de las composiciones de Fela. Al respecto Femi Kuti, el hijo mayor de Fela, reconoció el valor que tenía para el pueblo de Lagos los temas compuestos por su padre:

Su música significó más para todos nosotros, y probablemente esto se debió a que vivimos lo que hablaba su música. Sin electricidad, malos caminos, corrupción, dictadura y gobierno militar.¹⁶

De esta manera las presentaciones musicales se transformaban en un ritual donde se pensaba el futuro político de Nigeria reconectando con tradiciones africanas. Aquí hay dos cuestiones interesantes para analizar referido a lo que Frith nombra como *funciones sociales* de la música popular, que son la capacidad de representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva y la posibilidad de proporcionar una vía de administración entre la vida emocional pública y la vida privada (Frith, 2001). El afrobeat representa la lucha de aquellos grupos sociales desfavorecidos y de quienes luchan por la identidad africana en contra del colonialismo cultural y político, transformándose a su vez en una vía de expresión de aquellos malestares generalizados que no podían ser dichos abiertamente por miedo a la censura y la persecución.

Entre 1971 y 1973 “Fela y Afrika 70” grabaron diez discos LP a través de los cuales se criticó fuertemente las formas culturales colonialistas y el abuso del poder por parte del gobierno militar. Los más reconocidos fueron Na poi, Open and Close, Rofofo fight y Gentleman. Comenzó a formarse el fenómeno contracultural del afrobeat que llegaría a su cumbre entre los años 1976 y 1977.

¹⁶ “His music, meant more to all of us, and probably this was because we lived what his music was talking about. No electricity, bad roads, corruption, dictatorship, militar rule.” Femi Kuti. Gibney A. (2014). “*Finding Fela*” (Documental).EEUU. Jigsaw Productions

A lo largo de los años 70 el gobierno censuró las obras de Fela poniéndolas en la lista negra llamada NTBB (Not to be broadcasted). Parte de la sociedad nigeriana, influenciada por el gobierno y los medios oficiales de comunicación, asoció la figura de Fela y su comunidad al “mal vivir” y los vicios, se creó un estigma social sobre todo lo que estaba relacionado a su figura.

En 1974 Fela es arrestado por portación de marihuana, en la cárcel reflexionó sobre la situación del sistema penitenciario y las reducidas posibilidades de los presidiarios de recuperar una vida digna luego de su salida. Tras de cumplir su condena Fela nombró su comunidad como “Kalakuta Republic¹⁷”, una comuna abierta a todos los que sufrían persecución política, declarándola una nación independiente del poder oficial de la República de Nigeria. Este hecho sumó tensión a la relación con los militares y la policía, quienes hostigaban continuamente a Fela y su comunidad.

En una de las entrevistas que brindó Fela para el documental “Music is the weapon” (1982) explica su visión del arte y declara que la música de un artista debe reflejar la condición de su pueblo, siendo imposible en África una música para entretenimiento mientras haya injusticia y corrupción, por lo que la música tiene que ser para la revolución.

En 1975 Fela cambió su apellido de “Ransome”, concedido a su abuelo por un misionero británico, por “Anikulapo” que significa “aquel que lleva la muerte en su bolsa, y por eso, no puede morir”. Este acto es sumamente simbólico ya que implicaba un “renacer” de su persona, ahora totalmente comprometida con su lucha y con el africanismo.

Entre 1975 y 1977 grabaron dieciocho discos, algunos de los más populares fueron Upside Down, Expensive Shit, Opposite people, No agremment, Sorrow, tears and blood y Zombie. Denunciando el abuso de poder y las problemáticas sociales sus temas siguieron causando reacciones violentas por parte de los militares llegando al extremo en 1977, luego de que Fela sacó el tema “Zombi”, el cual fue ampliamente escuchado en todo el continente, y en el que criticó fuertemente a los militares y a su condición de “marioneta” del poder. El 18 de

¹⁷ Kalakuta es el nombre de la celda donde Fela cumple su condena.

febrero más de mil soldados rodearon Kalakuta Republic, destruyeron el lugar, golpearon hombres, violaron mujeres, incendiaron el recinto y tiraron a la madre de Fela, Funmilayo de setenta y siete años, por la ventana del segundo piso. Luego de pasar varios meses internada Funmilayo finalmente falleció, lo que produjo un quiebre en la vida de Fela.

En 1978 decide refugiarse en Ghana donde comenzó a formar su partido político M.O.P (Movement of the People) llevando su militancia artística a la práctica política. Meses después retornó a Nigeria e intentó presentarse como candidato para las elecciones presidenciales pero el gobierno rechazó su postulación.

Para esta época Fela ya era reconocido internacionalmente por su música, su activismo político y por sus altercados con los militares. Realizó giras en países como Inglaterra, Alemania y Holanda, entre otros. En 1979 luego de tocar en Berlín, Tony Allen y la mitad de la banda decidieron abandonar el proyecto debido a problemas relacionados con el pago del salario. Por lo que a su regreso Fela a Nigeria conformó una nueva banda a la que llama "Egypt 80" que contó con la participación de su hijo Femi.

Ese mismo año en señal de protesta por el asesinato de su madre, Fela y parte de su comunidad llevaron un cajón funerario desde Kalakuta hasta el recinto del presidente de facto Obasanjo.

A continuación de Zombie publicaría Coffin for Head of State (Ataúd para jefe de Estado), una elegía político-religiosa en donde Kuti insta a Obasanjo (presidente de facto de turno), a cargar con la culpa por la muerte de su madre, y que sus secuaces y él tendrían que haber cargado el ataúd hacia la última morada de Funmilayo, las barracas de Dodan.

(Haro, 2013. p.14)

El asesinato de su madre afectó profundamente a Fela y lo llevó a sumergirse fervientemente en la práctica de una vida espiritual yoruba. En esta época entabló una relación con "Profesor Hindú" un gurú espiritual africano que acompañó a Fela por los próximos cuatro años, aconsejando y guiándolo a través de su vida artística y personal.

En 1984 Fela intentó viajar a EE.UU pero fue apresado en el aeropuerto por trasladar divisas sin declarar, hecho en el que se presume estaba involucrado el Profesor Hindú en un intento de sacar ventaja de la situación de Fela y apartarlo de su militancia política. Permaneció tres años presos hasta que en 1986 fue liberado, allí se descubre que su detención había sido ejecutada por el gobierno para evitar su postulación presidencial y quebrantar su espíritu de lucha. Igualmente a partir del hecho el Profesor Hindu fue apartado de la comunidad. Sobre la importancia de la espiritualidad africana en la vida de Fela, Agustín Haro (2013) comenta:

Comenzará a su retorno al país una devoción religiosa sin igual, intentando traer a los tiempos modernos los rituales de las tribus yorubas del pasado, practicándolos de forma seguida en sus presentaciones. La cultura yoruba se insertó en la vida de Fela a muy temprana edad, y “tuvo una influencia muy fuerte de uno de los sistemas de creencias tradicionales de esta cultura...” (Simola, 1999; p. 95) como ser el de los niños Abiku que, de acuerdo con Simola, son chicos que atormentan a sus padres con sus nacimientos y “renacimientos”. Una creencia en la reencarnación del espíritu del niño por algún hecho, y Fela Kuti no escapó a ello, ya que su hermano mayor había fallecido a las dos semanas de haber nacido, “renaciendo” nuevamente en su cuerpo. Muchos de estos acercamientos hacia la tradición yoruba irán apareciendo a la muerte de su madre, forjarán su visión tradicional de la religión en contra del cristianismo y el islamismo presentes de una manera muy estrecha en el territorio. (Haro, 2013, p. 14)

Durante la década de 1980 la situación política de Nigeria siguió alternando entre gobiernos democráticos y dictaduras militares, “*Fela y Egypt 80*” grabaron once discos, una cantidad notablemente menor en comparación a los 37 discos producidos a lo largo de 1970 con *Áfrika 70*.

Con Egypt 80 cambió su música, los temas tenían una impronta más ruda, un pulso notablemente marcado por el shekere que se asemejara a la marcha hacia el combate, serán temas más largos que llegarán a los 20 minutos de duración, buscando un trance más profundo relacionado a su visión religiosa de la vida, mantendrá el uso de las células cortas en los instrumentos base, la gran densidad instrumental, el contrapunto rítmico y la improvisación como elementos base.

En la década de 1990 Fela llegó a grabar 2 discos y luego su salud se deterioró debido a la enfermedad del VIH. Fiel a su tradición africana rechazó la medicina occidental y buscó sanación a través de la medicina tradicional africana y los rituales de sanación. El 2 de agosto de 1997 falleció en Lagos debido a una insuficiencia cardíaca.

Su velorio reunió a miles de personas que se acercaron a despedir un símbolo de la lucha africana. Luego de su muerte su figura se volvió una leyenda en todo el mundo, lo que despertó el interés de aquellos que no conocían su música, por lo que las discográficas aprovecharon la oportunidad para re editar sus discos y promocionarlos nuevamente. En distintas partes del mundo se crearon festivales para homenajear la figura y la música de Fela.

1.6 TONY ALLEN

"without Tony Allen the would be no Afrobeat."

Fela Kuti

Anthony Odalipo Allen nació el 27 de julio de 1940 en Lagos, Nigeria, en una familia egbo-cristiana de clase media. A los dieciocho años comenzó a tocar la batería aprendiendo los ritmos populares bailables de la época como el high life, el foxtrot, mambo y la rumba, géneros que sonaban en los pubs bailables de Lagos que Allen frecuentaba casi a diario. El jazz llamó su atención y será lo que lo unió a Fela desde mediados de los '60 en Koola Lobitos, y luego, hasta 1979 en Afrika 70.

Los bateristas de highlife de la época despertaron su interés por el instrumento, antes de comenzar a tocar la batería solía estudiarlos mientras tocaban en los

bares. En palabras de Allen (2013): *“Todavía no tocaba pero ya estaba chequeando a todos los bateristas de highlife. En ese tiempo, admiraba a esos músicos como James Meneh, Oje Neke, John Bull y Femi Bankole. Era su destreza lo que admiraba.”* ¹⁸(Veal- Allen, p.35)

Sus primeras experiencias musicales fueron junto a Victor Olayia, tocando las claves para The Cool Cats, luego participó como baterista en Nigerian Messengers y The Melody Makers.

Su rol predominante en la creación del género se debió a que fue el compositor de los ritmos de batería utilizados en la música. Fela componía las partes de todos los instrumentos salvo la suya. De esta manera Allen logró darle un sello particular al afrobeat desde su instrumento. Al respecto, explica:

Fela solía escribir las partituras para cada uno de los músicos de la banda (África '70); yo fui el único que creaba la música que tocaba. Fela preguntaba qué tipo de ritmo yo quería tocar... [creo] que le puedes decir eso a un buen baterista porque nosotros... tenemos cuatro extremidades... y cada una... puede tocar distintas cosas... los patrones no sólo provinieron del Yoruba... [sino que también] de otras partes de Nigeria y África. (Ewens, 1991, p. 102).¹⁹

Su ejecución de la batería es un sello distintivo que primero se expresó en el afrobeat y que luego mantuvo a lo largo de su carrera, fusionándose con diversos estilos como el hip hop, el funk, el dance y el rock.

En diversas entrevistas aclara que su formación musical estuvo enfocada en expresar una forma personal de tocar, algo que lo representará plenamente,

¹⁸ “ i wasn’t playing yet, but i was already checking out all the highlife drummers. At that time, i really admired those guys like James Meneh, Oje Neke, John Bull, and Femi Brankole. It was their dexterity that i admired” (Veal- Allen, 2013 p.35) Traducción del autor.

¹⁹ «Fela used to write out the parts for all the musicians in the band (Africa '70). I was the only one who originated the music I played. Fela would ask what type of rhythm I wanted to play... You can tell a good drummer because we... have four limbs... and they are... playing different things... the patterns don't just come from Yoruba... [but] other parts of Nigeria and Africa».(Ewens, 1991, p. 102).Traduccion del autor

y no en el ejercicio de imitar la forma de tocar de los bateristas reconocidos de la época. Allen innovó musicalmente mediante la adhesión de ritmos de hi hat a los ritmos tradicionales africanos y a los ritmos de highlife, que hasta ese momento se tocaban con pie en el bombo y utilizando las dos manos sobre el tambor, tradición vinculada al tambor militar. Para tocar la música fusión de Fela, el high-life-jazz, Tony empezó a sumar patrones de hi-hat más elaborados a su música, influenciado por la manera de tocar patrones en platillos del jazz, logrando así una sonoridad nueva y particular.

Tony Allen participó como baterista de Fela entre 1968 y 1979, periodo en el que grabó alrededor de 36 discos. Paralelamente produjo tres discos de su autoría con *Afrika 70* y producidos por Fela, estos discos fueron *Jealously* (1975) *Progress* (1977) y *No accommodation for Lagos* (1979).

Luego de una gira por Alemania en el año 1979 decidió dejar la banda por problemas relacionados a los derechos de autor y al pago por su trabajo en la banda. En 1984 se mudó a Londres y luego en 1985 se radicó finalmente en París, donde vivió hasta su muerte el 30 de abril de 2020.

Una vez asentado en París comenzó su carrera solista en la que innovó mezclando distintos géneros y sonoridades a sus composiciones, que si bien llevan la inconfundible batería de afrobeat de Allen, él encasilló dentro del género afrofunk. Aquí podemos apreciar nuevamente la intencionalidad del autor de reconocer su música con un nuevo género, con la intención de crear una nueva forma particular de interpretar la música.

Si bien mantendrá recursos musicales y expresivos de su época con *Afrika 70* las principales diferencias con los temas de afrobeat de Fela serán la reducción de la banda, *Afrika 70* contaba con veintisiete músicos y Allen compondrá temas similares con una formación reducida de siete músicos; La duración de los temas se reducirá de doce o quince minutos a cuatro o seis minutos, aquí se ve como la decisión artística de Allen estuvo atravesada por una cuestión comercial ya que los temas de Fela eran muy largos como para reproducirlos enteros en la radio. La forma de los temas se asimila a un formato canción con estrofa y estribillo claramente diferenciados. Otro cambio notable será las

posibilidades que los nuevos medios digitales proporcionaron al mundo de la producción musical, cómo los efectos digitales, los paneos, el uso de samples, y la reversión de temas con la modalidad remix, en la que un dj aporta arreglos a la canción.

Allen publicó varios discos solistas como *Afrobeat Express* (1989), *Black Voices* (2000) *Home cooking* (2003) *Lagos no shaking* (2006) *Secret Agent* (2009) *Film of life* (2014) y *The source* (2017).

También trabajó en colaboración con diversos artistas del rock, el funk, el dub y la electrónica. Junto a Damon Albarn, Paul Simonon y Simon Tong formó en el 2006 “*The Good, the bad and the queen*” publicando en 2007 un disco homónimo. En 2012 junto a Flea y Damon Albarn formó “*Rocketjuice and the Moon*” y grabaron un disco que se llamó de igual manera. En 2018 junto a Jeff Mills, un reconocido dj de techno, grabó el disco “*The harvest comes tomorrow*”. Estas fueron algunas de los diversos materiales realizados en colaboración con artistas populares reconocidos tanto en Europa como en toda América.

De esta manera Allen logró expandir y fusionar el mundo del afrobeat con otras expresiones artísticas, buscando siempre innovar y producir nuevas músicas pero siempre manteniendo una esencia y un estilo propio al tocar la batería. Al respecto de cómo fusionó estas músicas Allen comenta:

*El Afrobeat se puede usar en cualquier parte de la música, ya que está escrito en 4 tiempos. El Afrobeat se une a la música occidental, música triste. No importa el ritmo, lento, rápido si está escrito en 4 tiempos. Esta es una firma que también está presente. Pero es un estilo abierto a todos.*²⁰

²⁰ “Tony Allen: The Afrobeat can be used anywhere in the music as it is written in 4 times. The Afrobeat glue to Western music, sad music. No matter the pace, slow, fast if it is written in 4 times. This is a signature that is also present. But it is an open style to all” interview for a film life Originally published in French @ welovemusic.fr

PARTE 2

2.1 CUESTIONES SOBRE EL ANÁLISIS MUSICAL

A continuación se analizarán cinco temas musicales de Fela Kuti compuestos entre los años 1973 y 1977, los mismos son:

- “*Gentleman*” del disco homónimo lanzado en 1973,
- “*Water no get enemy*” del disco “*Expensive Shit*” de 1975,
- “*Sorrow, tears and blood*” del disco “*Sorrow, tears and blood*” de 1977,
- “*Colonial Mentality*” del disco “*Sorrow, tears and blood*” de 1977,
- “*No Agreement*” del disco homónimo lanzado en 1977.

Los criterios de análisis obtenidos a lo largo de la carrera de Música popular, especialmente en las materias de Producción y Análisis, y la experiencia musical obtenida por el autor de este trabajo en su rol de intérprete del género, serán el encuadre previo con el que se aborda el estudio de los temas elegidos.

A través de una escucha atenta se identificarán patrones rítmicos-armónicos de los instrumentos presentes en la música, se analizará la letra y las problemáticas que de ella se desprenden como también las distintas texturas utilizadas, los arreglos musicales y el esquema formal desde el cual se organiza el discurso musical. Se buscará establecer relaciones entre los estratos musicales que den cuenta de las tendencias predominantes en la

música y que posibiliten un marco de sentido dentro de la interpretación del género.

Los datos que se desprenden de este análisis serán útiles para quienes busquen formarse como músicos de afrobeat ya que servirán para reconocer el rol y observar la línea que ejecuta cada instrumento, también permitirá establecer relaciones significativas con los conocimientos previos que cada uno posee sobre formas y ritmos de raíz africana en Latinoamérica.

En este capítulo retomaré las ideas de Pierre Schaffer (1966) y Nelly Schanith (1988) quienes entienden la percepción como un acto activo y subjetivo, en el cual entran en juego cuestiones de contexto, donde se toman decisiones y se priorizan ciertos aspectos a otros, un proceso cargado de prejuicios y condicionamientos propios de la historia de vida de quien percibe. Se reconoce el siguiente análisis como una posibilidad dentro de tantas miradas posibles que buscan formar conocimientos a partir de estas músicas. Al respecto Nelly Schnaith (1988) explica:

El sujeto de la percepción nunca es una tabula rasa. La percepción no es un proceso pasivo sino activo (...) El acto perceptivo supone, por ende, la intervención de múltiples a priori, llámense pulsiones y representaciones inconscientes, supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, modas temporales, formaciones o deformaciones profesionales, experiencia personal acumulada. (p27)

Si bien para el trabajo analítico haré uso de una disección de la música en forma, armonía, melodía, textura, tempo, concuerdo con la idea de Belinche y Larregle (2006) que el acto artístico musical trasciende la racionalización que se puede hacer del mismo, entendiendo que el análisis se debe completar con la escucha entera e ininterrumpida de la obra para recuperar las sensaciones y el recorrido que esta propone.

El acto de descifrar el sentido musical, las relaciones se priorizan a las partes aisladas. El carácter relacional de la audición y la práctica musical

fundamenta la conjetura de que la totalidad posee propiedades que faltan a sus elementos. Y es en el momento de tocar o escuchar sin interrupciones una obra, y no en su desgarramiento, cuando esa totalidad se hace presente. (Belinche, Larregle, 2006. p. 33)

2.2 “GENTLEMAN”

En este tema del álbum “*Gentleman*” de 1973 Fela realiza una fuerte crítica al colonialismo cultural tomando como eje la vestimenta y las formas que debe utilizar un hombre africano para ser un “caballero” (inglés), donde socialmente se atribuye valor a estas formas colonialistas de actuar y de vestirse, dejando de lado la forma de ser y la vestimenta tradicional africana. En una de sus líneas Fela canta “No seré un gentleman, yo soy el hombre africano original”

El tema está compuesto en un tempo de 86 bpm y tiene una duración de 14:42 minutos, está construido sobre la modalidad de Fa menor dórico y presenta la siguiente forma:

Introducción

Saxo (melodía)

Solo Saxo

Melodía vientos

Solo Saxo

Melodía vientos

Solo Saxo/ Solo Trompeta / Llamada

Canto (coro)/ Llamada

Solo Teclado

Melodía vientos

Coda - Corte.

En la introducción escuchamos el teclado junto con la batería y la percusión, shekere, tambores y claves. El teclado interpreta una melodía con acompañamiento, en la percusión se marca el pulso y la clave de corchea dos semicorcheas, el redoblante marca los tiempos (0:00 / 0:31). Luego entra el saxo alto que improvisa utilizando motivos de la melodía principal.

Luego 8 compases de improvisación de saxo alto entra la melodía tocada por los vientos, esta melodía está construida en dos partes, ambas con predominancia de nota repetida y bordadura, articulando con una rítmica sincopada en las figuras de la subdivisión, la segunda frase se repite varias veces a modo de *back* o *llamada*. En ambas partes el saxo alto responde a la melodía de los otros vientos creando una relación de pregunta – respuesta que por momentos se superponen. Melodía:

27 9

Sax. ctrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

32

Sax. ctrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

Podemos apreciar el recurso del *Canto responsorial* a lo largo del tema, en la introducción entre lo que ejecuta la mano izquierda y la mano derecha del teclado y entre la rítmica de los tambores que se van alternando. En la melodía principal se utiliza cuando los saxos y trompetas tocan la melodía y el saxo alto les contesta variando la frase. En la parte cantada encontramos este recurso entre la voz principal y el teclado, como también en el coro que responde con una frase al solista. Al final de los solos se utiliza entre el solista y los vientos cuando hacen la llamada que anuncian el cambio de parte.

Llamada:

Sax. ctrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

El bajo articula una frase de un compás todo el tema, compuesto mayoritariamente en el nivel de la subdivisión y utilizando la pentatónica de Fa menor. La batería toca el hi-hat en corcheas y toca la clave de dos semicorcheas en el bombo sobre tiempo dos y cuatro, el redoblante va cambiando constantemente. Aquí podemos apreciar que no se toca el bombo en el 1 y el 3, como es habitual en la música bailable del funk o el rock, acentuando el backbeat (tiempo 2 y 4) en el redoblante. El shekere marca una

clave (corchea dos semicorcheas) y las claves tocan la tercera y cuarta semicorcheas de cada tiempo. Clave que encontraremos en varios temas del género, a veces ejecutada a tierra y otras sobre el contratiempo

Sección rítmica:

El tema cuenta con líneas de guitarra, la primera guitarra es punteada y toca un motivo que utiliza la tónica y la tercera de la escala al nivel de la semicorchea, la segunda parte de la frase articula junto con el bajo. La segunda guitarra toca con una rítmica sincopada el acorde de Fm, moviendo la voz superior. Ambas arrancan en la segunda semicorchea del compás.



El tema presenta mayoritariamente a lo largo del tema una textura de figura-fondo. Donde el fondo es tocado por la sección rítmica conformada por la batería, el bajo, la percusión, teclado y guitarras y la figura es tocada por los vientos, ya sea la melodía o las improvisaciones que están basadas en motivos de la melodía principal. Los instrumentos base mantienen un motivo de un compás que repiten todo el tema y que se va re significando a medida que entran o salen los demás instrumentos. La base se forma gracias a esta relación de complementariedad entre los estratos rítmicos.

Los vientos cumplen la función de tocar la melodía principal, haciéndolo a octavas y también marcan los cambios de parte repitiendo una frase a modo de llamada que dialoga con el solista y que va sumando tensión al discurso musical preparando el cambio. Dichos cambios se suceden con un contraste en la intensidad que comienza piano para ir a forte, sumando tensión en la medida que incrementa la dinámica de los instrumentos y se incrementa densidad instrumental.

El tema es instrumental hasta el minuto 8:20 donde Fela comienza a cantar. Aquí el coro (voces femeninas) hará una frase que responderá a la voz del

cantante. Luego se sucederá un solo de teclado, para retomar la melodía y llegar a la coda, terminando con un fill de batería.

2.3 WATER NO GET ENEMY

El tema “*Water no get enemy*” del disco *Expensive Shit* de 1975 habla sobre las propiedades y bondades del agua, y hace referencia a los problemas acuíferos por los cuales pasaba el país que conllevaba numerosas consecuencias para la sociedad nigeriana.

“If you wan go wash- water you go use/If you wan cook soup- water you go use/If your head be hot- water it cool am/...Nothing without water”. (Si te quieres bañar, agua usarás. Si quieres cocinar una sopa, agua usarás. Si tiene calor en la cabeza, el agua la enfriará, nada es posible sin agua)

Este tema tiene una duración de 9:53 minutos, un tempo de 96 bpm y está compuesta en Eb dórico, los acordes que utiliza son Fa menor y Mib menor. Presenta la siguiente forma:

Introducción
Melodía vientos
<u>Solo de Teclado</u>
Melodía vientos
<u>Solo saxo /llamada</u>
Canto (coros) / llamada
Melodía vientos
<u>Solo de Teclado</u>
Melodía vientos -Final

En la introducción escuchamos una melodía ejecutada por los vientos, que utiliza la quinta y la tónica con direccionalidad ascendente, a la que le responde la base rítmica haciendo un motivo descendente, luego el teclado toca una melodía acompañado por la percusión y el hi hat de la batería,

creando un ambiente para que comience la melodía principal, la cual es tocada sobre la base rítmica que estará presente lo largo del tema.

Melodía de la introducción:

Saxofón tenor
 Saxofón barítono
 Trompeta en Sib

The musical score for the introduction melody is written for three instruments: Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, and Trombone in B-flat. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a rest for the first two measures, followed by a triplet of eighth notes in the third measure, and then a quarter note in the fourth measure. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic.

Luego comienza la melodía que es ejecutada por los vientos, compuesta en gran medida por nota repetida y se enfatiza el 6to grado de la escala. Lo que le da la sonoridad modal. En este tema se escuchan las indicaciones de Fela que también canta sobre la melodía tarareándola. Las dos primeras frases empiezan y terminan en la cuarta semicorchea, la tercera frase finaliza en el tiempo fuerte del compás. En total dura 6 compases.

Melodía:

Sax. ten.
 Sax. bar.
 Tpt.

The musical score for the main melody is written for three instruments: Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, and Trombone. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a rest for the first two measures, followed by a quarter note in the third measure, and then a quarter note in the fourth measure. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic.

19

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

21

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

El recurso del canto responsorial lo encontramos en la primera parte de la introducción entre la melodía de vientos y la base rítmica, y en la segunda entre los motivos que tocan las dos manos del teclado. En la parte cantada cuando ingresa el coro que repite la frase “Water no get enemy”, a partir de este momento el solista comienza a improvisar y el coro le responde con esa frase. En la parte de los solos lo podemos encontrar entre el solista y la llamada de los vientos.

Como vimos en el tema anterior la llamada aparece para cerrar una sección, mediante el incremento en la densidad instrumental y en la intensidad creando un climax para realizar un cambio de parte. Cuando llegan al climax bajan de intensidad abruptamente y se mantienen pianísimo mientras arranca el siguiente solista. Lo mismo pasa con el final de la parte cantada, los vientos llaman sobre el canto alternado con lo que está haciendo el cantante con el coro. En las notas largas de la llamada el solista seguirá improvisando, pueden tener una relación de diálogo donde cuando canta uno calla el otro, o pueden superponerse donde la llamada irrumpe sobre las frases del solista. En la Coda sucede lo mismo, los vientos repiten la llamada que lleva a terminar el tema.

Llamada:

15

29

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

El motivo del bajo está compuesto sobre ocho tiempos (dos compases de 4/4) una primer frase descendiente, utilizando el arpeggio F menor y luego Mib menor, la segunda parte en una frase a modo de anacrusa, con nota repetida sobre el acorde de Mib menor. La frase de la batería es de un compás, donde el redoblante y el bombo ejecutan las dos primeras semicorcheas de cada tiempo. Sobre el hihat se ejecuta un motivo que se mantiene constante. Ambos instrumentos comparten puntos de apoyo a lo largo de toda la frase, haciendo homorritmia en la frase final del bajo.

El bajo mantiene ese patrón todo el tema, la batería varía en las distintas secciones haciendo pequeños cambios, utiliza el ride en las partes donde se incrementa la intensidad. El Shekere marca el pulso y las claves las dos semicorcheas a contratiempo.

Bajo el.

Bat.

J. B.

Shk.

Variaciones de la batería:



Las variaciones son muy sutiles agregando algún golpe de redoblante o de bombo.

El tema cuenta con dos guitarras, una toca en el registro grave, realizando un punteo que utiliza una célula rítmica que repite arpegiando notas de F menor y luego Mib menor; la otra guitarra toca en el registro agudo(rítmica) articula parte de la frase junto con el bajo y el bombo (homorritmia),utiliza acordes moviendo solo la voz superior.



El teclado participa de la introducción haciendo una melodía y luego en la sección de la melodía articula la segunda parte de la frase junto con el bajo, la guitarra y el bombo.



En este tema la introducción plantea un arreglo y una vez que entra la melodía se toca la base que se mantendrá todo el tema. Se ejecuta la melodía, luego un pequeño solo de teclado y vuelve la melodía, como en el tema Gentleman. La melodía es tocada por los vientos pero también se escuchan voces tarareándola. Los cambios de intensidad en los cambios de cada sección son bien marcados, yendo desde el pianissimo al forte en los momentos de las llamadas. La mayoría de las improvisaciones toman frases de la melodía principal y se desarrollan en base a ellas. El tema es instrumental hasta el minuto 5:50 que comienza Fela a cantar. Termina con la melodía, un acorde sostenido y un corte de batería

2.4. “SORROW TEARS AND BLOOD”

El tema “Sorrow, tears and blood” del disco homónimo de 1977 relata la redada a Kalakuta Republic por parte de mil soldados nigerianos, donde prendieron fuego el lugar y lastimaron a muchas de las personas allí presentes. Fela arremete contra este atropello por parte de los militares y critica el miedo generalizado de los africanos a enfrentarse al poder y aquello que los oprime. Parte de la letra describe el suceso violento del 18 de febrero de 1977, “Everybody run, run, run / Everybody scatter, scatter / Some people lost some bread / Some people just die/ They leave sorrow, tears, and blood / Them regular trademark” (Todos corren, corren, corren / Todos se dispersan, se dispersan / Algunas personas perdieron algo de pan / Algunas personas

simplemente mueren / Ellos dejan dolor, lágrimas y sangre / su marca registrada) "

El tema tiene una duración de 10:16 minutos a un tempo de 96 bpm, compuesto sobre la modalidad de Do dórico presenta la siguiente forma:

Introducción

Solo teclado (**Melodía**)

Solo Saxo

Parte cantada (estribillo/ estrofa)

Se suma coro // llamada 1 // llamada 2 -

Interludio (introducción) -

Parte cantada // llamada 2 -

Melodía principal (vientos) -

Solo de saxo -

Saxo (**Melodía**)

En la Introducción comienza con una guitarra y un redoblante tocando un golpe sobre el tiempo 1 y el tiempo 3, entran de a una dos guitarras más y luego entra la base rítmica con una melodía de teclado, al principio improvisada y luego tocará la melodía principal. En este caso la introducción no plantea un arreglo diferente sino que tocará la base que mantendrá a lo largo del tema. Luego de esta introducción al minuto 2:50 Fela comienza a cantar. Lo cual presenta una novedad ya que en los otros temas la voz entra más adelante, llegando a la mitad del tema.

La melodía presenta una parte A y una parte B, la primera comienza anacrusa, tiene notas largas y dos frases, una que queda suspendida (en fa) y otra que resuelve en la tónica, ambas con rítmicas sincopadas.

La parte B articula staccato, utiliza la repetición sobre la tónica y bordaduras descendentes; también maneja la lógica de una frase abierta y otra que concluye.

Melodía:

13

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Saxophone (tenor and baritone) and Trumpet. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 28-30):** Measure 28 starts with a *ff* dynamic. The tenor saxophone plays a melody of quarter notes (G4, A4, Bb4, C5), while the baritone saxophone and trumpet play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- System 2 (Measures 31-33):** Measure 31 continues the melody. Measure 32 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the tenor saxophone. Measure 33 shows the tenor saxophone playing a half note (C5) and the baritone saxophone playing a half note (Bb4).
- System 3 (Measures 34-36):** Measure 34 continues the melody. Measure 35 shows the tenor saxophone playing a half note (C5) and the baritone saxophone playing a half note (Bb4). Measure 36 shows the tenor saxophone playing a half note (C5) and the baritone saxophone playing a half note (Bb4).

Encontramos el recurso del canto responsorial en la melodía que ejecuta el teclado en la introducción, ya que toca el acorde con la mano izquierda y con la derecha contesta haciendo un motivo melódico. Luego en la parte del canto, el coro responde de dos maneras “Ea” y “They regular trade mark”. En este caso se puede apreciar que la parte cantada presenta un estribillo donde se repite la letra y una estrofa donde se desarrolla la melodía con otro texto.

En este tema encontramos dos llamadas que tienen lugar en la parte cantada. La primer frase es una bordadura descendente de Mi, de notas de larga duración (negras y blancas) que articulan sobre el pulso, y la segunda utiliza el mismo comportamiento sobre las mismas notas pero con figuras de menor duración (corcheas y semicorcheas), sincopadas y tocadas staccatto. La trompeta hace el motivo sobre la nota Do.

Llamada:

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled '1.', features three staves: Sax. ten. (Tenor Saxophone), Sax. bar. (Baritone Saxophone), and Tpt. (Trumpet). All three instruments play a melodic line consisting of a half note followed by a quarter note, then a half note, and finally a whole note. The second system, labeled '2.', features the same three staves. The Sax. ten. and Sax. bar. staves play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Tpt. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

El bajo ejecuta un motivo ascendente sobre la pentatónica de Do, articula las cuatros junto con la batería, la primer nota da un efecto de prolongación del sonido del segundo golpe de bombo; luego las dos corcheas del segundo tiempo van junto con el redoblante, y la última nota con el bombo; el motivo se mantiene todo el tema. La batería toca un motivo de un compás también que mantiene a lo largo del tema (salvo en la introducción) y que va variando levemente, como en el tema anterior utiliza el ride en las partes de mayor

intensidad.

The musical score consists of four staves. The first staff, labeled 'Bajo el.', is in bass clef and shows a repeating eighth-note pattern. The second staff, labeled 'J. B.', is in treble clef and shows a repeating eighth-note pattern. The third staff, labeled 'Shk.', is in treble clef and shows a repeating eighth-note pattern. The fourth staff, labeled 'Bat.', is in treble clef and shows a repeating eighth-note pattern. The score is in 3/4 time and features a repeating rhythmic pattern across three measures.

El shekere marca el pulso, las congas marcan la clave de dos semicorcheas arriba, y las claves tocan las dos primeras semicorcheas de cada tiempo.

En este tema encontramos tres guitarras: la primera mantiene un motivo punteado en el registro grave del instrumento, tocado con corchea swing, al principio arranca en anacrusa y da otra sensación del tiempo fuerte, a medida que se suman las guitarras se reinterpreta el compás. El motivo está construido sobre el acorde de Do menor, usando la cuarta como nota de paso. Las otras dos son guitarras rítmicas que tienen una relación complementaria entre ambas. Una ejecuta en el tiempo uno y tres, y la otra marca las corcheas que restantes. Ejecutan acordes donde solo se mueve la voz superior tocando la sexta de la escala, dándole el color dórico.

The musical score consists of three staves, all labeled 'Guit. el.'. The first staff shows a repeating eighth-note pattern. The second staff shows a repeating eighth-note pattern. The third staff shows a repeating eighth-note pattern. The score is in 3/4 time and features a repeating rhythmic pattern across three measures.

El teclado toca en la introducción acordes de acompañamiento y parte de la melodía. Entre ambas manos hay una relación de pregunta respuesta de las frases. Luego aparecerá en la llamada para sumar a la densidad instrumental.



Este tema arranca sumando instrumentos de a uno y luego de un breve solo de teclado comienza la parte cantada, más temprano que en los temas anteriores. Presenta dos coros diferentes, y se puede interpretar dos partes de la melodía cantada como estrofa y estribillo, en el segundo canta con el coro respondiendo “They regular trade mark”. A diferencia de los demás temas presenta menos improvisación, siendo dos partes breves de improvisación de saxo. A mitad del tema presenta un interludio, donde repite la configuración de la introducción (guitarras y redoblante), Luego retoma con el estribillo junto con la llamada del coro y los vientos. El tema termina con la melodía tocada por el Saxo Contralto y una base similar a la introducción.

2.5 COLONIAL MENTALITY

Este tema se encuentra en el disco “Sorrow, tears and blood” de 1977, en el mismo Fela cuestiona la mentalidad colonialista arraigada en los africanos debido a los años de colonialismo cultural impuesto por los británicos. Debido a esto los africanos construyen el sentido común de que la cultura europea es superior a la africana.

“He be say you be colonial man/ You don be slave man before/Them don release you now /But you never release yourself” (Él dirá que eres un hombre colonial, antes no eras esclavo, ellos no te liberarán ahora, tú nunca te liberarás”)

El tema tiene una duración de 13:43 minutos, a un tempo de 82 bpm. Construido sobre F- dórico. Presenta la siguiente forma:

Introducción / Saxo (Melodía)

Melodía vientos

Saxo Solo

Melodía vientos

Saxo solo/ llamada

Saxo (Melodía x2)/ llamada

Saxo Solo

Canto (Coro) / llamada

Teclado (melodía)

Melodía vientos (A y B) –

Coda - Saxo Melodía.

En la introducción escuchamos la batería y el bajo que realizan la base que mantendrán durante todo el tema, y un Saxo Tenor que interpreta la parte A de la melodía principal. Se escucha la voz de Fela que marca los cuatro tiempos para la entrada del resto de la banda que toca el acompañamiento, luego vuelve a escucharse la marcación de la voz para que los vientos ejecuten la melodía principal.

La melodía tiene dos partes, A y B. La parte A utiliza dos frases, una que asciende por la arpeggio de F- y otra que va de la 5ta a la tónica y luego desciende, en esta última frase la trompeta se despega de los saxos. En la parte B la melodía está compuesta sobre la tercera, la quinta y la séptima del acorde de F- , se utilizan ritmos sincopados y tocados staccato. Aquí se arma un contrapunto entre los saxos y la trompeta. Parte A:

19

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

26

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

33

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

mf

mf

Parte B:

40

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

f

f

El canto responsorial lo encontramos principalmente en la parte cantada, en la alternancia entre el cantante y el coro que tiene mayor participación que en los temas anteriores. El coro repite toda la primera frase del cantante y luego va respondiendo al final de cada verso “He be so”. Luego cuando comienza a

sumar densidad instrumental y aparece la llamada de vientos, el coro responde “Colo´ Mentality”

La llamada está compuesta sobre el acorde de Fa menor repitiendo una pequeña frase que primero mantiene una nota larga sobre la tónica y luego articula en semicorcheas, tocadas stacatto, sobre la tercera del acorde.

Llamada:



El motivo del bajo utiliza el acorde triada de Fa menor y tiene dos tiempos de duración, el bajista mantiene la frase todo el tema. En este caso el bajo va separado de la batería, los bombos articulan cuando termina el bajo. La batería mantiene el mismo patrón todo el tema, haciendo pequeñas variaciones y cambios del hi-hat al ride, durante el solo es cuando realiza más variaciones. El shekere y las claves van marcando el pulso.



Variaciones de la batería:



En el tema escuchamos dos guitarras, la primera utiliza el registro agudo y articula dos notas por terceras, al nivel de la semicorchea, donde la voz superior va ascendiendo. La frase de la segunda guitarra está compuesta sobre el registro grave, utiliza duraciones de semicorchea y ejecuta un motivo sobre la tónica, la tercera y la cuarta del acorde de Fa menor. Esta frase tiene una anacrusa que genera una sensación que abre el compás. Ambas frases tienen una duración de cuatro tiempos, y se mantienen todo el tema.



El tema comienza con la batería y el bajo, luego entra el resto de la base y de ahí se mantiene la instrumentación constante, haciendo cambios de intensidad entre las partes utilizando el recurso de ir generando tensión a medida que aumenta la densidad instrumental, es decir cuando al solista se suma el coro y luego la llamada de los vientos. El tema es instrumental hasta que entra la voz en el minuto 7:33. Se percibe como novedad la ejecución de la parte A de la melodía por parte de un viento en varios momentos, cuando la melodía es ejecutada por la sección de vientos presenta una forma A, B, A. Otra cuestión novedosa es el contrapunto en la melodía entre los saxos y la trompeta. Como remarque anteriormente el coro tiene mayor participación que en los temas anteriores. Termina con la melodía tocada por un saxo con un acompañamiento de bajo, shekere, clave y tambor.

2.5 “NO AGREEMENT”

Este tema se encuentra en el disco “No agreement” de 1977. Aquí Fela canta que no deben negociar con el poder de turno que busca seguir oprimiendo al pueblo nigeriano, sino que deben luchar para poder tener un gobierno que trabaje en pos de los africanos.

“No agreement today, no agreement tomorrow / I no go agree make my brother hungry / I no go agree make my brother homeless” (No habrá acuerdo hoy, no

habrá acuerdo mañana, no concuerdo en dejar a mi hermano hambriento, no concuerdo en dejarlo sin hogar)

El tema tiene una duración de 15:32 min, a un tempo de 98bpm. Construido en la modalidad de Fa menor Dórico, presenta la siguiente forma:

Introducción / Teclado Solo

Melodía

Saxo Solo

Melodía - Corte

Interludio (Introducción)

Trompeta Solo / Llamada

Corte (introducción)

Saxo Solo / Llamada

Corte

Parte cantada (coro)/ Llamada

Teclado Solo

Melodía-

Coda: fade out.

En la introducción comienza una guitarra punteada y el teclado que toca un solo, a medida que se desarrolla la improvisación van ingresando de a uno los instrumentos de la base rítmica. Una vez que ingresaron todos los instrumentos y se arma el groove general, comienza la melodía principal tocada por los vientos.

La melodía presenta tres partes, la parte A es un motivo de corchea - tres semicorcheas, que utiliza el arpegio de Fa menor y la cuarta como nota de paso. La parte B presenta un movimiento descendente al nivel de la semicorchea por la pentatónica de Fa menor; y la parte C un motivo ascendente de dos semicorcheas y nota larga.

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Trompeta en Sib

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Trompeta en Sib

El recurso del canto responsorial lo encontramos en la parte cantada el coro responde primero “No agremment today, no agremment tomorrow”, luego la respuesta del coro es la llamada de los vientos pero tarareada. En la parte C de la melodía principal vemos un comportamiento pregunta-respuesta. Entre los saxos y la trompeta.

Llamada:



El bajo hace un frase que podemos dividir en dos partes, la primera de un compás que se mantiene igual y el segundo compás luego va a variar, primero con una direccionalidad ascendente y luego repitiendo nota (MI), la frase entera que se repite es de cuatro compases. La batería mantiene la base con algunas pequeñas variaciones, es una frase de un compás donde articula la clave de dos semicorcheas en el bombo durante los primeros tres tiempos, que se alteran con el redoblante, en este caso no suenan juntos en ningún momento. Las claves van marcando el pulso y el shekere el contratiempo, los tambores tocan en el plano de la subdivisión.





El tema tiene dos guitarras, una que hace un punteo sobre la tónica la 3ra y la 4ta. La otra es más rítmica sincopada con una sola nota, una frase de dos tiempos que repite.



El tema comienza con la guitarra y se van sumando los instrumentos de a uno, esta dinámica que se utiliza en la introducción va a reutilizarse a lo largo del tema, en el momento del climax, llegando al cierre de una sección, habrá un corte abrupto marcado en el primer tiempo del compás y se volverá a empezar con una sola guitarra sumando los instrumentos de uno mientras comienza la improvisación de algún viento o del teclado. A medida que van sumándose los instrumentos crece la intensidad hasta la llamada que es el punto culmine y vuelve a cortar. Este tema es el más extenso entre los analizados y termina con fade out, recurso que en los otros temas no fue utilizado.

2.7 PUNTOS EN COMÚN

A continuación expondré algunas reflexiones tras el análisis de los cinco temas elegidos, se mantendrá el mismo orden para poder facilitar la organización del mismo.

En cuanto a la temática de los temas podemos ver que en estos cinco ejemplos se abordan las cuestiones de la vida en Nigeria y el impacto que tuvo el gobierno militar y los años de colonialismo británico tanto en cuestiones concretas, como la falta de inversión para los servicios básicos, como en aspectos de la identidad colectiva que reflejan la construcción de la identidad nigeriana bajo los mandatos del colonialismo cultural, reproduciendo la idea de la cultura europea como superior.

La duración de los temas va de los 10 minutos a los 15.32 minutos el más extenso. En este sentido los temas no se acomodaban a la lógica comercial que entendía que los temas para ser reproducidos en las radios debían durar entre tres y cinco minutos. Los discos de Fela Kuti y Afrika 70 duran un promedio de 30 a 40 minutos y poseen dos o tres temas cada uno.

En cuanto a los tempos van de 82 bpm a 96 bpm. Creo que esta elección junto con la duración de los temas y la improvisación, que se presenta como rasgo fundamental, están relacionados a la cuestión de que es una músicaailable que busca el trance. Se toca en un ambiente social determinado y predispuesto al baile y la sociabilización, donde es posible extender la duración de los temas mediante la suma de solos o la extensión de los mismos. En este caso vemos un paralelismo con el jazz que utilizaba una melodía y luego los músicos improvisaban solos para mantener a la gente bailando.

La escala y la armonía en todos los temas es modal generalmente utilizando uno o dos acordes, muchas de las líneas están construidas sobre la pentatónica, y suele suceder que en las frases de las guitarras, las melodías o los solos, se utiliza la nota característica del modo.

Están presentes rasgos de las músicas tradicionales africanas como el uso de células cortas y la repetición como recurso esencial, donde se retoma la idea

de una temporalidad circular y la concepción de la música como ritmo de acción para la vida.

En cuanto a la instrumentación vemos que se utiliza siempre la misma. Bajo, batería, dos o tres guitarras, teclado, tambores tradicionales, claves, shekere y una sección de vientos, conformada por saxo alto, barítono, tenor y trompeta.

Las líneas que ejecutan los instrumentos base suelen tener una extensión de un compás o dos compases (4/4), siendo la frase más larga la que establece el final de la vuelta. No presentan variaciones en el motivo sino que se tocan igual todo el tema variando las intensidades a medida que cambian las partes.

Las líneas de las guitarras presentan una relación de complementariedad, se utiliza una en el registro medio-grave, punteada, que utiliza figuras al nivel de la semicorchea y otra en el registro agudo, tocada plaque o rasgueada, que ejecuta un acorde donde se mueve solo la voz superior. En esta última se suele tocar la nota del color modal.

El bajo utiliza una frase de uno o dos compases que repite toda la canción sin variaciones y suele estar construido sobre la pentatónica de la fundamental. El motivo rítmico puede articular algunas notas con la batería o pueden estar completamente separadas.

La batería utiliza generalmente figuras al nivel de la semicorchea siendo muy utilizada la clave de dos semicorcheas tanto a tierra como a contratiempo. Se puede apreciar una relación de pregunta y respuesta entre el bombo y el redoblante, aunque también sucede que articulan notas juntos. El hi hat mantiene un motivo en simultaneidad con lo que se toca entre bombo y redoblante. Los cambios de parte son anunciados y marcados por los cortes de la batería.

El baterista Tony Allen es quien más variaciones produce a lo largo del tema, generalmente en el patrón que toca ya sea en el hi hat o en el redoblante. Como vimos anteriormente los ritmos que utiliza son provenientes de ritmos tradicionales africanos y otros de highlife con adhesiones de hi hat.

Dentro de la percusión están las claves que marcan las dos semicorcheas de cada tiempo, ya sea a tierra o a contratiempo. El shekere generalmente toca el tiempo o el contratiempo y los tambores ejecutan frases al nivel de la semicorchea que van complementándose con los demás instrumentos.

Algunos temas presentan una introducción con un arreglo diferente a lo que será la base rítmica de toda la canción y otros comienzan armando el groove principal sumando de a un instrumento a la vez. Suelen ser instrumentales hasta la mitad del tema donde comienza a cantar Fela y el coro, a excepción de *Sorrow, tears and blood* en el que la voz entra tempranamente.

En la primera parte instrumental, se presenta la melodía de los vientos, se tocan improvisaciones y las llamadas, luego entra la voz con el coro y generalmente antes de finalizar el tema se re-expone la melodía junto con la llamada de los vientos.

Como dije anteriormente la improvisación aparece como rasgo fundamental, llevada a cabo por los vientos, el teclado o la voz cantante.

El coro en su mayoría está compuesto por voces femeninas que responden a la voz del cantante en algunos temas cantan sobre la melodía de vientos o tararean el motivo de la llamada.

La melodía principal es ejecutada por los vientos, de manera homorrítmica y a intervalos de octava. Presentan dos partes, A y B, y en algunos una parte C. Se utiliza la repetición de las voces en octava y se armoniza al final de la frase, otra posibilidad utilizada es una de las líneas una tercera por encima de la línea principal. En alguna de las secciones de la melodía se suele realizar un contrapunto entre la línea de saxos y la línea de trompeta.

Las variaciones suceden en los cambios en la densidad instrumental, a medida que se van sumando los instrumentos, y en las intensidades, que cambian drásticamente de una parte a otras. Generalmente arrancando en una intensidad baja para ir subiendo a medida que se desarrolla la improvisación.

En la parte cantada es donde se llega a la mayor intensidad y densidad instrumental, ya que a la base se suma la voz del cantante, luego se suma el coro y, finalmente, la llamada de vientos.

Al ser temas de una duración prolongada se utilizan las llamadas y los fills de batería para anunciar los cambios de partes, en algunos casos se escuchan las indicaciones de Fela que toma el rol de director de banda contando los tiempos para marcar la entrada de los distintos instrumentos.

PARTE 3

3.1 YUNKE, PIEZA ORIGINAL

A continuación se presentará un análisis del tema “Yunke”, compuesto para este trabajo. Se hará una explicación de la construcción del tema y de los recursos utilizados provenientes del estudio de los temas de Fela & África 70.

La construcción del tema estuvo basada en obtener un grooveailable mediante la utilización de motivos cortos en los instrumentos base. De esta manera el desafío fue encontrar las notas y rítmicas precisas, que actúen de forma complementaria y que puedan repetirse sin variaciones a lo largo del tema. En este caso se tomó la decisión de hacer un tema instrumental.

Lo primero que se trabajó fue la línea de bajo y la batería, y a partir de allí, las dos guitarras, con la idea de que cada línea se desarrolle en uno o dos compases.

Se creó un ritmo de batería que guarde un diálogo entre bombo y redoblante, utilizando rítmicas al nivel de la semicorchea, teniendo en cuenta la célula característica del género que son las dos semicorcheas de cada tiempo. Luego, el bajo fue pensado como un motivo de dos compases que asciende y desciende sobre la pentatónica de Mib menor que articula homorritmicamente con la línea de bombo y redoblante.

Sheet music for the first two instruments. The top staff is for the 'Bajo eléctrico' (Electric Bass) in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the 'Conjunto de batería' (Drum Kit), showing a complex rhythmic pattern with various drum sounds represented by 'x' marks and note heads.

En cuanto a la percusión, se sumó un shekere marcando el tiempo, las claves marcando las dos semicorcheas de cada tiempo y una línea de conga que utiliza rítmicas sincopadas al nivel de la semicorchea.

Sheet music for the full percussion section. It includes the 'Bajo eléctrico' and 'Conjunto de batería' from the previous image, plus three new parts: 'Shekere' (a simple rhythmic pattern), 'Claves' (a syncopated pattern), and 'Congas' (a syncopated pattern). The tempo is marked as '♩ = 108' at the bottom left.

La construcción de las líneas de guitarras estuvo pensada a partir del comportamiento analizado en los temas de Fela. Son dos guitarras diferenciadas en el registro donde la grave toca una figura punteada que utiliza nota repetida y bordadura, compuesta a partir de la tercera, la tónica y la séptima de la escala. La guitarra aguda utiliza el acorde de Mib menor y mueve la voz superior ascendiendo y descendiendo de la quinta a la séptima, pasando por la sexta mayor que marca el color del modo. Es tocada plaque o rasgueada, pero muteada en ciertas notas para obtener el efecto rítmico deseado. En este caso, ambas líneas tienen una duración de dos compases y no presentan variaciones.



Una vez que estuvo armada la base rítmica se probaron distintas melodías para los vientos, se compuso una parte A y una parte B. Si bien en un principio el tema fue pensado en Re dórico, se cambió a Mib dórico para mayor comodidad de los instrumentistas.

La melodía fue compuesta y pensada para un ensamble de trombón, saxo alto, saxo barítono y trompeta. Los vientos tocan la melodía a octavas y en la última frase se despliegan dos voces del saxo barítono formando el acorde de tónica. La parte A utiliza mayoritariamente nota repetida comenzando en el primer tiempo del compás, haciendo un motivo rítmico similar con pequeñas variaciones, está compuesta sobre la pentatónica de Mib menor.

La parte B comienza a mitad de compás, junto con el movimiento descendente del bajo, toca la primera nota a tierra y luego en la segunda y cuarta semicorchea. Compuesta sobre el acorde de Mib menor usando la cuarta de la escala como nota de paso. Los saxos y la trompeta tocan esta línea a octavas y el trombón toca una voz por terceras.

Este motivo es utilizado luego sobre los solos a modo de llamada.

The image displays a musical score for four instruments: Trompeta en Sib, Saxofón contralto, Trombón, and Saxofón barítono. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The melody begins at measure 10 and continues through measures 11, 12, and 13. The Trompeta en Sib and Saxofón contralto parts are written in the treble clef, while the Trombón and Saxofón barítono parts are written in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with a descending half note at the end of each measure. The Trombón part is written in the treble clef, while the others are in the bass clef. The Saxofón barítono part has a red dot under the final note in measure 13.

El teclado toca un solo en el comienzo utilizando la idea del canto responsorial entre la mano derecha y la izquierda. Luego, en la melodía y en los solos tocará acordes de relleno para subir la densidad instrumental junto con las llamadas y así, preparar el cambio de parte. Aquí se muestra el acompañamiento de teclado en el solo y sobre la melodía principal.



Aquí lo que ejecuta el teclado sobre los solos de viento:



Se buscó una sonoridad similar a la de Afrika 70, por lo que se usó un piano eléctrico Rhode y en los solos de vientos se utilizó un sonido de órgano.

El tempo del tema de 108 bpm, en Mib dórico y se planteó la siguiente forma:

Introducción / Teclado Solo 32 compases.

Melodía de vientos 16 cc

Saxo Alto Solo 32 cc

Llamada 16cc

Saxo Barítono Solo 32cc

Llamada 16cc

Melodía de vientos 16cc

Una vez compuesto el tema se entregó la partitura a los músicos para su estudio y para el armado de los solos. En un principio fue pensado para tocar en vivo durante la presentación final, pero debido a la situación sanitaria se tomó la decisión de grabarlo con la mejor calidad posible.

Es así que el tema se grabó teniendo en cuenta las producciones de Tony Allen, en el que la duración de los temas va entre cinco y siete minutos, y se trabaja un sonido más moderno en cuanto a mezcla y las formas de grabación.

Por lo que fue necesario una reformulación de los arreglos, como por ejemplo la duración de los solos, las entradas de los instrumentos y cuestiones de interpretación, para que puedan ser grabados de la forma más eficaz

A continuación se nombran los músicos que participaron en la grabación: Nicolás Raffino (teclado), Marcos Houlgrave (trompeta), Franco Camilletti (trombón), Leonardo Moreno (saxo barítono), Manuel Rodríguez (saxo alto), Marco Domini (percusión, mezcla), Martín Sola (Bajo). El autor de este trabajo grabó la batería y las dos guitarras.

Para poder organizar mejor el discurso se dispuso que los solos sean de una duración de 32 compases, con una llamada de 16 compases.

El arreglo de la introducción plantea un solo de teclado, mientras los instrumentos base se van sumando de a uno al Groove. Una vez que termina el solo, un fill de batería marca la entrada de la melodía a cargo de los vientos. Luego hay un corte de la base y comienza el solo de Saxo Alto.

El arreglo en los solos se pensó de menor a mayor intensidad y densidad instrumental. Se empieza piano para luego ir subiendo a forte, a medida que transcurre el solo se van sumando los instrumentos base incrementando la densidad instrumental hasta que la llamada anuncia el final de la sección.

Luego comienza el solo de Barítono en el que se repite la misma lógica. Finalmente, se re-expone la melodía y en la parte final, donde se repite la

llamada los vientos, se van desprendiendo y haciendo motivos que se superponen a la melodía. Los instrumentos base van saliendo de a uno hasta que quedan las dos guitarras y termina el tema.

3.2 CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo se planteó la necesidad de indagar en la historia del género y de sus creadores con el propósito de construir una mirada que profundice en aquellos aspectos que hacen a la expresión musical del afrobeat. Fundamentalmente, en aquellas cuestiones musicales que permitan interpretar o componer el género.

En este sentido, es posible reconocer desde la génesis del estilo una cuestión disruptiva y original que pretendía representar una nueva mirada sobre la cultura africana en un contexto condicionado por una tradición colonialista. Para Fela la música era una herramienta con una funcionalidad precisa: la transformación social. Esto se reconoció en las letras de sus canciones como también en su música y en la construcción de los espacios de producción y circulación del afrobeat.

Respecto al análisis musical, se mantuvieron rasgos de la música tradicional africana, algunos ya presentes en el highlife, como la utilización de células rítmicas breves, la repetición como rasgo fundamental, el uso del canto responsorial tanto en las partes instrumentales como en la relación entre el cantante y el coro. Asimismo, es notorio el desarrollo de una práctica instrumental de vientos y el uso de tambores e instrumentos de origen africano; el trabajo de ensamble rítmico, y la importancia de la performance y la improvisación como rasgos fundamentales. Estos aspectos implican un *hacer* consciente en el momento, ligado a la práctica social de la danza donde el

público completa el ritual musical con su participación a través del movimiento corporal.

También se reconoce un trasfondo ideológico en la elección estética musical al fusionar el highlife con el jazz y el funk. El primero, un género de gran repercusión en la zona con un fuerte simbolismo de resistencia frente a las músicas europeas y americanas que buscaban imponerse desde la época colonial. El segundo y tercero, identificados como expresiones musicales con gran repercusión en el mundo ligados a una nueva concepción de identidad afroamericana. Ambos se relacionaban con los movimientos sociales y culturales de la época que luchaban por el reconocimiento y la construcción de una sociedad igualitaria contra la discriminación y la violencia sufrida a lo largo de tantos años de historia esclavista en el continente norteamericano.

Al ahondar en la historia de Fela, es posible afirmar que los privilegios de clase provenientes de su familia acomodada y cristiana, le permitieron formarse en Europa y viajar a Estados Unidos. En esos viajes es donde se encuentra con las ideas que luego lo impulsaron a luchar contra esos privilegios aristocráticos en pos del bienestar general, con el panafricanismo como bandera para la creación de una conciencia africana y un Estado que los unifique y los represente en el mundo.

En consecuencia, es notorio que la influencia norteamericana no solo se evidenció en el plano musical sino también en el de las ideas. Esto permitió a Fela nutrirse de las ideas de la época y buscar en sus raíces africanas, provenientes de la cultura yoruba, para reconocerlas y reivindicarlas en una nueva época con otra coyuntura sociopolítica.

Se investigaron aspectos históricos relacionados con el ámbito cultural y comercial de la época, entre los que encontramos el formato de big band de salón, íntimamente relacionado a la tradición norteamericana y los grupos de jazz. La figura de *líder* de banda, con su lugar propio donde podían presentar un show musical acorde a sus necesidades, y la conformación de un público para esas músicas, proveniente de una sociedad heterogénea con amplia gama de influencias culturales.

Mediante la realización de una obra musical original fue posible converger la mayor cantidad de elementos surgidos de las obras icónicas, permitiendo la experimentación y el reconocimiento de las dificultades que surgen a la hora de componer una pieza enmarcada en un género específico como las decisiones estéticas que se deben tener presentes y la organización que depende de las posibilidades instrumentales y del presupuesto. En este sentido, se complementaron los saberes obtenidos desde una mirada investigativa con aquellos producidos desde la reflexión en y sobre la acción realizada.

A partir del análisis fue posible desglosar las líneas de cada instrumento para dar cuenta de su funcionamiento y de su relación en el entramado rítmico de toda la sección instrumental. De ese modo, se evidenciaron recursos interpretativos y compositivos que permitieron obtener una tendencia que reconoce los recursos más utilizados dentro del género. Esto permitió tener una mirada general del funcionamiento de los estratos musicales que brindan un marco de sentido a las producciones futuras y que buscan acercarse a esta música como influencia artística.

En este sentido los aspectos musicales estudiados dan cuenta de la indivisible relación que guarda la música con las premisas que anteceden y conforman el género, que son la música como herramienta social, íntimamente ligada a la danza, a la comunicación y la transformación social y cultural. De esta manera, contrariamente a la idea construida por la hegemonía europea de lo africano como música sencilla, primitiva y condicionada por su funcionalidad y su relación con la danza, encuentro en el afrobeat un mundo de posibilidades y de especificidades a ser estudiadas. En ese sentido, es posible concebir a este género como una música que refleja y reproduce los valores culturales de una sociedad que históricamente construyó una dinámica de conexión social mediante la danza y la participación social desde el canto, con un estrecho vínculo entre lo individual y lo colectivo. Que encuentra en la performance y la improvisación un momento único donde se completa el ritual social con la participación del público mediante el movimiento corporal que, lejos de ser eufórico, sexual y descontrolado desde la mirada europea, se presenta como

otra forma de escuchar e interpretar la música, en la que intervienen una consciencia del cuerpo y una escucha atenta a lo que sucede musicalmente.

En el recorrido de este trabajo doy cuenta de una gran cantidad de aspectos a ser investigados, desde las posibilidades estilísticas que encontramos en bandas del género, me refiero a la búsqueda de un sonido *vintage*, moderno o electrónico; el uso de samples, o la creación de músicas a partir de samples de Fela y Afrika 70. Las posibilidades que ofrecen los nuevos medios de producción y reproducción de la música y las artes audiovisuales. Las fusiones de géneros que surgieron alrededor del mundo a partir del afrobeat y cómo las bandas en la actualidad reinterpretan la música de Fela. También surge la pregunta sobre cómo se re significa esta música para sus oyentes en una época de globalización y nuevas formas de colonialismo cultural.

Otro aspecto interesante para investigar es el acercamiento pedagógico a la composición e interpretación de estas músicas, la posibilidad de formar herramientas que permitan la construcción de saberes aplicados a las formas de enseñanza- aprendizaje que se desarrollan en nuestra era, como puede ser el fenómeno de los video tutoriales y el impacto que esto puede tener en la formación de nuevos músicos que comienzan una exploración musical desde una base que contemple los distintos aspectos analizados en este trabajo y de la cual surgirán nuevas reflexiones.

3.3 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta L. (1982) *“Música y descolonización”*. Editorial Arte y Literatura, La Habana

Aharonián C. (2000) *“Músicas populares y educación en América Latina”* Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL. Bogotá, Colombia.

Allen, T.; Veal, M. E. (2013) *“Tony Allen: an autobiography of the master drummer of afrobeat / Tony Allen; with Michael E. Veal.”* Duke University Press

Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *“Apuntes sobre apreciación musical”*. La Plata: Edulp.

Cano López, R.; San Cristóbal Opazo, U. (2014) *“Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos.”* Barcelona: Fonca-Esmuc.

Díaz, J. D (2017) *“Experimentations with Timelines in Afro-Bahian Jazz: A Strategy of Rhythm Complication.” Analytical Approaches to World Music* Vol. 6, No. 1. Publicado 6 Agosto de 2017

Dosunmu O. A. (2010) *“Afrobeat, Fela and Beyond: Scene, style and ideology”* (Tesis doctoral) University of Pittsburgh. EEUU

Ewens, Graeme (1991). *“Africa O-Ye!: A Celebration of African Music”*. Londres: Guinness Books

Frith S. (1987) Cap.: *“Hacia una estética de la música popular”* en Villalobos C. F. (2001) *“Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología”* (p. 413-437) España. Editorial Trotta S.A.

Frith, S. (2014) *“Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular”* Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ed. Paidós.

Graham, R. (1989). *“Stern's Guide to Contemporary African Music”*. Pluto Press

Guerrero, J. (2012) *“El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”* *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, 2012, pp. 1-22 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España

- Haro, A. (2013) "*Asimilación musical y crítica política en la obra de Fela Kuti*" Estudios históricos – CDHRPyB- Año V - Julio 2013 - N.º 10. Uruguay
- Pérez Guarnieri, A. (2007) "*África en el aula: una propuesta de educación musical*" La Plata: Edulp.
- Polemman, A. (2013) "*La versión en la música popular*". *Revista científica de la Facultad de Bellas Artes* ISSN 1850-2334 · Año 15 · N° 9. Arte e investigación.
- Moore, C. (2009) "*Fela Kuti: This bitch of a life*" A Cappella Books.
- Moses, B. (1989) "*Drums Wisdom*" Modern Drummer Publications Inc.
- Rodríguez V. E. (2008) "*Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe*". Cuadernos de Música Iberoamericana. Volumen 16. Universidad Complutense de Madrid.
- Revista Andalucía (2010) "*La música Africana*" en Revista Andalucía. *Temas para la Educación* N.º 11.
- Rey Roa, Annette del (1996) "*Un análisis de la cultura yoruba desde la sociología de la religión*" CIPS, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. La Habana
- Sagrario, L. (2014) "*FELA KUTI: ESPIRITU INDOMITO*" España. Ed. Milenio
- Sahinoz, A. (2014) "*Afrobeat drumming: Beats of Tony Allen*". Smashwords, Inc.
- Schnaith, N. (1988) "*Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual*". Tipográfica, Volumen 4. Editorial Ediciones de Diseño, Bs. As., abril de 1988, pp. 27-29.

Filmografía

- Gibney A. (Dirección). (2014). "FindingFela" (Documental).EEUU. Jigsaw Productions.
- Flori J. J. and Tchal-Gadjieff S. (Dirección) Courtois V, CourtoisL. (Producción) (1982)."Fela Kuti:"Music is the weapon""(Documental) Francia. Kino Lorber films

3.4 ANEXO

AUDIO:

High Life:

- ❖ *E.T. Mensah - All For You - Classic High Life Recordings from the 1950s*

https://www.youtube.com/watch?v=1A580TM8xn8&ab_channel=StefanBuettner

- ❖ *Highlife Vintage Party - Ghana & Nigeria*

https://www.youtube.com/watch?v=AK0bN9vFzz0&ab_channel=DuskRoar

Palm wine:

- ❖ *Palm-Wine Music (Jacob Sam Trio 1928)*

https://www.youtube.com/watch?v=IKRMNICHhu4&ab_channel=JamesWaltonIngham

- ❖ *Koo Nimo Palmwine Quartet - AFH40*

https://www.youtube.com/watch?v=xXhmiQt4oy4&ab_channel=AfrikafestivalHerme

Apala:

- ❖ *Alhaji Haruna Ishola- Oroki Social Club*

https://www.youtube.com/watch?v=7_74tOdvMkl&list=PLE5OqUO-TjHtbik_J1kj0t758ql6CB9il&ab_channel=OlatokunboDaramola%2CJr.

- ❖ *HARUNA ISHOLA - Apala Disco*

https://www.youtube.com/watch?v=-AAqnpAkkaM&ab_channel=EgbaAlake

Juju music:

- ❖ *Tunde King & His Group (Nigeria) - Aronke Macaulay (rec.1937)*

https://www.youtube.com/watch?v=6eTISSyI5sA&ab_channel=ArsX

- ❖ *JUJU MUSIC WITH PRINCE ADE-OYE OF BENIN*

https://www.youtube.com/watch?v=NC0Tw4PmarA&ab_channel=orishavoodoo1

Afro soul:

- ❖ *Geraldo Pino (Sierra Leona, 1972) - Afro Soco Soul Live (Full)*

https://www.youtube.com/watch?v=1OSIGyqcgz4&ab_channel=Nicol%C3%A1sGuzm%C3%A1n

Música Yoruba:

- ❖ *Yoruba Andabo - Obbatalá*

https://www.youtube.com/watch?v=6KnBAqtR7Qo&ab_channel=AyvaMusica

- ❖ *Traditional African Nigerian Music of the Yoruba Tribe*

https://www.youtube.com/watch?v=0O7_-iA1cc&ab_channel=TheCultureSociety

- ❖ *Canto a Obbatala - Abbilona*

https://www.youtube.com/watch?v=l6mL7M_Culc&ab_channel=CantosYoruba

AUDIOVISUALES

Entrevistas a Tony Allen:

- ❖ *Tony Allen, pionnier de l'Afrobeat [Interview]*

https://www.youtube.com/watch?v=LzlrBkYok&ab_channel=PanAfricanMusic

- ❖ *Tony Allen and the Genesis of Afrobeat*

https://www.youtube.com/watch?v=z2khYWW33Go&ab_channel=Okayplayer

- ❖ Masterclass TONY ALLEN:

https://www.youtube.com/watch?v=zNru-AhcBwo&ab_channel=BoilerRoom

- ❖ FACES OF AFRICA: FELA KUTI

https://www.youtube.com/watch?v=cS_Yd_iMYWo&t=575s&ab_channel=CGTN Africa

DOCUMENTALES

- ❖ *"Music is the weapon":*

<https://vimeo.com/205535380>

❖ “*Finding Fela*” :

<http://www.internetcine.org/ver-finding-fela-2014-online/>

❖ “*África inspira occidente*”

https://www.youtube.com/watch?v=uk7yb2GpCI4&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH

Letras

Gentleman

Oh you, they make you chop small, you say you belly full
You say you be gentleman
You go hungry
You go tire
You go quench
Me I no be gentleman like that

I nobe gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!

You dey go your way, the jeje way
Somebody come bring original trouble
You no talk, you no act
You say you be gentleman
You go tire
You go suffer
You go quench
Me I no be gentleman like that

I nobe gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!

Africa hot, I like am so
I know what to wear
But my friends don't know
Him put him socks, him put him shoe

Him put him pant, him put him singlet
Him put him trouser, him put him shirt
Him put him tie, him put him coat
Him come cover all with him hat
Him be gentleman
Him go sweat all over
Him go faint right down
Him go smell like shit
Him go piss for body, him no go know
Me I no be gentleman like that

I nobe gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!
I be Africa man original
I no be gentleman at all, no!
No we gentleman at all, at all
I no be gentleman at all, no!
No we gentleman at all, at all
I no be gentleman at all, no!
Oh no nono oh no nono

Sorrow Tears and Blood

Hey yeah
Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter
Some people lost some bread
Someone nearly die
Someone just die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere
Hey yeah

Seven minutes later
All done cool down, brother
Police done go away
Army done disappear

Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark
Them leave sorrow, tears, and blood
(Them regular trademark) them regular trademark
(Them regular trademark)
That is why

Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter

Someone nearly died
Some people lost some bread
Someone just die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere
Hey yeah

Seven minutes later
All done cool down, brother
Police done go away
Army done disappear

Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark
Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark
La, la, la, la

My people self dey fear too much
We fear for the thing we no see
We fear for the air around us
We fear to fight for freedom
We fear to fight for liberty
We fear to fight for justice
We fear to fight for happiness
We always get reason to fear

We no want die
We no want wound
We no want quench
We no want go
I get one child
Mama dey for house
Papa dey for house

I want build house
I don build house
I no want quench
I want enjoy
I no want go
Ah

So policeman go slap your face
You no go talk
Army man go whip your yansh
You go dey look like donkey
Rhodesia dey do them own
Our leaders deyyab for nothing
South Africa dey do them own

Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark

Them regular trademark (them regular trademark)
Them regular trademark
Regular trademark (them regular trademark)
That is why

Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter
Some people lost some bread
Somene nearly die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere

Ah, na so
Time will dey go
Time no wait for nobody
Like that: choo, choo, choo, choo, ah
But police go dey come, army go dey come
With confusion
In style like this

Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter
Some people lost some bread
Someone nearly die
Someone just die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere
Hey yeah

Seven minutes later
All done cool down, brother
Police done go away
Army done disappear

Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark (them regular trademark)
Them leave sorrow, tears, and blood
Them regular trademark
That is why

Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter
Some people lost some bread
Someone nearly die

No Agreement

No agreement today, no agreement tomorrow

No agreement today, no agreement tomorrow!

No agreement today, no agreement tomorrow

I no go agree make my brother hungry

Make I no talk

La lalala! La la!

I no go agree make my brother homeless

Make I no talk

La lalala! La la!

My grandpapa talk, your grandpapa talk

My papa talk, your papa talk

My mama talk, your mama talk

Those way no talk them they see

I no go agree make my brother hungry

Make I no talk

La lalala! La la!

I no go agree make my brother homeless

Make I no talk

No agreement today, no agreement tomorrow

No agreement today, no agreement tomorrow!

No agreement now, later, never, never and ever

No agreement today, no agreement tomorrow

No agreement never, no agreement never

No agreement today, no agreement tomorrow

No agreement tomorrow

No agreement today, no agreement tomorrow

Water No Get Enemy

T'obafe lo we omil'oma'lo

If you want go wash, a water you go use

T'obafese'beomil'oma'lo

If you want cook soup, a water you go use

T'oriban'gbona o omil'ero re

If your head dey hot, a water go cool on

T'omoban'dagbaomil'oma'lo

If your child dey grow, a water he go use

If water kill your child, a water you go use

T'omibap'omo e o omina lo ma'lo

Kos'ohunto'le se k'o ma lo'mi o
Nothing without water
Kos'ohunto'le se k'o ma lo'mi o
Omi o l'ota o

Water, you no get enemy!
Omi o l'ota o
Water, you no get enemy!

If you fight am, unless you wan die (water, you no get enemy)
I say water no get enemy (water, you no get enemy)
If you fight am, unless you wan die (water, you no get enemy)

Omi o l'ota o (water, you no get enemy)
I dey talk of Black man power (water, you no get enemy)
I dey talk of Black power, I say (water, you no get enemy)
I say water no get enemy (water, you no get enemy)
If you fight am, unless you wan die (water, you no get enemy)
I say water no get enemy (water, you no get enemy)
I say water no get enemy (water, you no get enemy)
Omi o l'ota o (water, you no get enemy)
Omi o l'ota o (water, you no get enemy)

Colonial Mentality

Colo-mentality

If you say you be colonial man
You don be slave man before
Them don release you now
But you never release yourself

I say you fit never release yourself
Colo-mentality
E be say you be colonial man
You don be slave man before
Them don release you now
But you never release yourself

E be so

He be so them dey do, themdey overdo
All the things them dey do (He be so!)

E be so them dey do, them think dey say
Dem better pass them brothers
No be so? (He be so!)

De ting wey black no good
Na foreign things them dey like
No be so? (He be so!)

Dem go turn air condition
And close Dem country away
No be so? (He be so!)

Them Judge him go kack wig
And jail him brothers away
No be so? (He be so!)

Dem go proud of dem name
And put dem slave name for head
No be so? (He be so!)

Colo-mentality now make you hear me now

Colo-mentality!

Mr. Ransome you make you hear
Mr. Williams you make you hear
Mr. Allia you make you hear
Mr. Mohammed you make you hear
Mr. Anglican you make you hear
Mr. Bishop you make you hear
Mr. Catholic you make you hear
Mr. Muslim you make you hear

Na Africa we dey o make you hear
Na Africa we dey o make you hear
Colo-mentality hear
Colo-mentality hear
Mr. Ransome you make you hear
Mr. Ransome you make you hear
Na Africa we dey o make you hear
Na Africa we dey o make you hear
Colo-mentality hear
Colo-mentality hear

Colo-mentality!